

Ulrike Seeger

Stadtpalais und Belvedere des Prinzen Eugen

Entstehung, Gestalt, Funktion und Bedeutung

böhlau


böhlau

Ulrike Seeger

Stadtpalais und Belvedere des Prinzen Eugen

Entstehung, Gestalt, Funktion und Bedeutung

Böhlau Verlag Wien · Köln · Weimar

Gedruckt mit Unterstützung durch
den Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung, Wien

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek.
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet über
http://dnb.ddb.de abrufbar.

ISBN 3-205-77190-7

http://www.boehlau.at
http://www.boehlau.de

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlor- und säurefreiem Papier.

Druck: Ferdinand Berger & Söhne, 3580 Horn, Österreich

Inhalt

Vorwort

Das vorliegende Buch entstand in den Jahren 1998–2002 und wurde im Mai 2002 als Habilitationsschrift vor dem Fachbereich Kunst-, Orient- und Altertumswissenschaften der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg verteidigt. Mein Dank gilt den Gutachtern in Halle, den Herren Professor Dr. Wolfgang Schenkluhn und Professor Dr. Michael Wiemers, sowie Frau Professor Dr. Katharina Krause, Marburg, die das auswärtige Gutachten übernahm und manchen wertvollen Hinweis gab. Forschung und Niederschrift wurden durch ein dreijähriges Habilitationsstipendium des Landes Sachsen-Anhalt sowie durch ein einmonatiges Wien-Stipendium des Österreichischen Akademischen Austauschdienstes und des Deutschen Akademischen Austauschdienstes gefördert. In Wien traf ich auf kollegiale Gesprächs- und Hilfsbereitschaft bei Hellmut Lorenz und Huberta Weigl vom Kunsthistorischen Institut der Universität, bei Wilhelm Georg Rizzi, Géza Hajós und Manfred Koller vom Bundesdenkmalamt, bei Michael Krapf von der Österreichischen Galerie Belvedere, bei Willibald Ludwig von der Bundesgartenverwaltung Belvedere, bei Christian Witt-Dörring vom Museum für Angewandte Kunst, bei Leopold Auer vom Haus-, Hof- und Staatsarchiv, bei Gottfried Mraz vom Hofkammerarchiv sowie auf die uneigennützige Gastfreundschaft von Gunther Schöck. Ihnen allen gebührt mein aufrichtiger Dank. Danken möchte ich weiterhin Friederike Beelitz, Richard Kurdiovsky, Eva-Kathrin Ledel und Gerhard Seebach, alle in Wien, Dieter Büchner, Stuttgart, Margitta Coban-Hensel, Dresden, sowie Heinrich Dilly und Leonhard Helten, Halle an der Saale. Für ihre geduldige Unterstützung meiner Forschungen vor Ort danke ich Ingobert Waltenberger und Helmut Pauer vom Bundesministerium für Finanzen, Sabine Grabner von der Österreichischen Galerie Belvedere sowie den Mitarbeitern der Archive, Bibliotheken und Liegenschaftsverwaltungen, die ich leider nicht namentlich nennen kann.

Sehr zu danken habe ich dem österreichischen Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung für den großzügigen finanziellen Zuschuß, durch den die Drucklegung in der vorliegenden ansprechenden Form und Ausstattung ermöglicht wurde, sowie Géza Hajós, Wien, für den Förderungsvorschlag. Mein Dank gebührt darüber hinaus den Gutachtern des Fonds für ihre Mühe und Ratschläge. Die graphische Ausarbeitung der Planzeichnungen hat mit Sorgfalt und Sachverstand Daniela Weresch, Stuttgart, übernommen. Einen besonderen Dank habe ich an Frau Eva Reinhold-Weisz und Frau Ulrike Dietmayer vom Böhlau Ver-

lag für ihr großes Engagement und die außerordentliche Sorgfalt abzustatten, mit der sie die Drucklegung vorbereitet und begleitet haben.

Stuttgart/Halle an der Saale, Juni 2003 *Ulrike Seeger*

Einleitung, Forschungsüberblick und methodische Vorgehensweise

Die beiden Wiener Wohnsitze des Prinzen Eugen Franz von Savoyen-Carignan-Soissons (1663–1736), das 1696 begonnene Stadtpalais in der Himmelpfortgasse und die damals südöstlich vor der Stadt gelegene, 1698 bis 1723 entstandene Vorstadtanlage, die ihren heutigen Namen Belvedere erst nach dem Ankauf durch Maria Theresia im Jahre 1752 erhielt,[1] haben von Anfang an eine große Faszination auf die Zeitgenossen ausgeübt. In den meisten Reiseberichten über die kaiserliche Residenzstadt Wien aus den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts werden einzig die Besitzungen des Prinzen Eugen ausführlich gewürdigt, während andere Adelspalais und Gärten allenfalls im Rahmen einer Aufzählung erwähnt werden.[2] Die starke Beachtung, die Stadtpalais und Belvedere unmittelbar nach ihrer Fertigstellung gefunden haben, gründete seinerzeit weniger auf ihrem künstlerisch und konzeptionell herausragenden Rang als vielmehr auf der europaweiten Bedeutung des Prinzen Eugen als Feldherr und Politiker. Zur Faszination der Zeitgenossen trug sicherlich auch der außergewöhnliche Lebensweg des Prinzen Eugen bei, der Gegenstand einer noch weitgehend zu Lebzeiten entstandenen sechsbändigen, „Helden-Thaten" betitelten Biographie war.[3]

Prinz Eugen war als Flüchtling ohne eigene Mittel im Alter von 19 Jahren von Paris nach Wien beziehungsweise Passau an den Hof Kaiser Leopolds I. gekommen. Gegen Ende seines Lebens verfügte er über enorme Reichtümer, die er alleine durch seine Verdienste als Feldherr und Staatsmann erworben hatte. Sichtbarster Ausdruck dieses ohne ererbten Familienbesitz zustande gekommenen Vermögens waren die beiden groß dimensionierten und prächtig ausgestatteten Wohnsitze in Wien und die darin untergebrachten Sammlungen. Wenig überliefert ist hingegen über das Privatleben des Prinzen Eugen, der zeitlebens unverheiratet blieb. Es hat den Anschein, als habe den großen Erfolgen auf dem Feld und an den Verhandlungstischen der europäischen Politik ein eher zurückgezogenes und wenig Aufsehen erregendes Privatleben gegenübergestanden. Dies dürfte schon zu seinen Lebzeiten das Interesse an der Person des Prinzen erhöht haben. Befördert wurde der Ruhm des Prinzen Eugen durch den Umstand, daß er, obwohl durch Geburt und Erziehung französischer Herkunft, dem Kaiserhaus mit bedingungsloser Loyalität in einer Zeit diente, in der der französische König Ludwig XIV. gegen das Haus Habsburg um die Vorherrschaft in Europa kämpfte. Zwar war es durchaus üblich, daß im

kaiserlichen Heer ausländische Adlige hohe Positionen bekleideten, doch waren diese zumeist in Italien, nicht in Paris erzogen worden. Zusätzlich zur feldherrlichen und politischen Größe des Prinzen Eugen trug zu seinem Ansehen seine prominente Abstammung von einer Nebenlinie der regierenden Herzöge von Savoyen bei, die nach dem Frieden von Utrecht (1713) durch das ihnen zugefallene Königreich Sizilien zur Königswürde aufstiegen.

Die anfängliche Außenseiterrolle und spätere steile politische und gesellschaftliche Karriere des Prinzen Eugen blieben nicht ohne Auswirkung auf seine Bauten. Stadtpalais und Belvedere verraten in der typologischen Ausrichtung der einzelnen Planungs- und Bauphasen ein zunehmendes Selbstbewußtsein ihres Bauherrn. In strategisch geschickt geplanten Erweiterungen machte sich die wachsende Finanzkraft des Prinzen, aber auch seine umsichtige Zielstrebigkeit bemerkbar, die ihn als erfolgreichen Feldherrn auszeichnete. Gleichzeitig nahm Prinz Eugen die vielfältigen Möglichkeiten zur Bereicherung seiner Bauvorhaben bereitwillig wahr, die ihm seine politischen Kontakte boten. Dennoch sind Stadtpalais und Belvedere in ihrer Gestalt nicht vorrangig von dem bei barocken Bauherren häufig anzutreffenden Prinzip des Sammelns des jeweils Neuesten und Besten bestimmt. Vielmehr zeugen sie von einer im wesentlichen einheitlichen Zielsetzung, welche im Verlauf der vorliegenden Untersuchung darzulegen sein wird.

Die Prominenz des Bauherrn und die Pracht der Gebäude rufen nicht nur bis heute die Bewunderung der Wienreisenden hervor, sondern spiegeln sich auch in einem fortdauernden Interesse der Forschung wider. Für die Nachgeborenen wird der Reiz zusätzlich durch den Sachverhalt gesteigert, daß sich innerhalb des barocken Wiener Profanbaus gerade Stadtpalais und Belvedere des Prinzen Eugen besonders gut erhalten haben. Dies verdankt man vor allem dem Umstand, daß beide Anlagen vom Kaiserhaus wegen ihres staatstragenden Charakters und ihres hohen Repräsentationswertes angekauft wurden und von tiefgreifenden Umbauten weitgehend verschont blieben. Der Forschung kommt zu Hilfe, daß die Innenräume, so wie sie sich zu Lebzeiten des Prinzen Eugen darstellten, sowohl für das Stadtpalais als auch für die beiden Wohngebäude des Belvederegartens, nämlich das Untere Belvedere und das Obere Belvedere, durch Kupferstiche beziehungsweise Stichvorzeichnungen sowie durch die eingangs erwähnten zeitgenössischen Beschreibungen einprägsam dokumentiert sind.

Gegenstand der Forschung waren Stadtpalais und Belvedere angesichts ihres hohen inhaltlichen und künstlerischen Rangs und ihrer anschaulichen Überlieferung schon früh und zu wiederholten Malen. Jede Forschergeneration hatte aber mit der Schwierigkeit zu kämpfen, daß bis heute für keine der beiden Anlagen Planzeichnungen, Briefe, Kostenvoranschläge oder Rechnungen gefunden worden sind, die über Einzelheiten der insgesamt über ein Vierteljahrhundert andauernden Bauphase Aufschluß geben könnten. Dies dürfte damit zusammenhängen, daß der kinderlose Prinz Eugen ohne einen ihm in der Mentalität nahestehenden Erben starb und der umfangreiche Besitz von der alleinerbenden Nichte

Victoria von Savoyen-Carignan-Soissons, seit 1738 verheiratete von Sachsen-Hildburghausen, durch Verkauf über ganz Europa verstreut wurde.[4] Möglicherweise gingen die als wertlos erachteten Bauunterlagen verloren, als die Erbin den nach dem Verkauf der Bibliothek des Prinzen Eugen an Kaiser Karl VI. im Jahre 1738 frei gewordenen Bibliothekstrakt des Stadtpalais im Hinblick auf eine gewinnbringende Vermietung umbauen ließ.[5]

Die im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts mit einem Aufsatz von Albert Ilg zur kunsthistorischen Bedeutung des Prinzen Eugen[6] beginnende Erforschung von Stadtpalais und Belvedere hat sich bislang im wesentlichen auf drei Aspekte konzentriert, nämlich auf die Erschließung und Auswertung einschlägiger Schriftquellen, auf die Stellung der beiden Anlagen im Œuvre der beteiligten Architekten Johann Bernhard Fischer von Erlach und Johann Lucas von Hildebrandt und auf die ikonologische Aufschlüsselung der Malerei- und Skulpturenprogramme. Im folgenden wird kurz auf die zu diesen drei Aspekten vorgelegten Arbeiten eingegangen.

Angesichts der, wie erwähnt, wenig ergiebigen primären Quellenlage stellte die Suche nach einschlägigen Schriftquellen und deren Auswertung von Anfang an das wichtigste Arbeitsgebiet dar. Die hier im Laufe der Zeit gewonnenen Erkenntnisse sind nach wie vor unentbehrlich. Nach vereinzelten, auf die beteiligten Künstler bezogenen Quellenfunden[7] ergab die systematische Durchsicht und Veröffentlichung der Korrespondenz zwischen dem in Wien residierenden Reichsvizekanzler Friedrich Karl von Schönborn und dessen Onkel, dem Mainzer Erzbischof und Reichskanzler Lothar Franz von Schönborn, weitere Einsichten in die Bautätigkeit des Prinzen Eugen.[8] Eine Fülle neuer Quellen zur Errichtung und zur Nutzung der Anlagen erschloß Max Braubach der kunsthistorischen Forschung in seiner fünfbändige Monographie des Prinzen Eugen.[9] Darauf aufbauend lieferte das Ehepaar Hans und Gertrude Aurenhammer für das Belvedere eine systematische Auswertung zeitgenössischer Beschreibungen und architektur- und zeremonialtheoretischer Äußerungen zum barocken Schloßbau im Reich sowie einen ausführlichen, aus den Quellen schöpfenden Bericht über die späteren Veränderungen und Nutzungen der Anlage.[10] Aus Anlaß des 250. Todestages des Prinzen Eugen folgten 1986 verdienstvolle Recherchen zum Grunderwerb von Stadtpalais und Belvedere.[11]

Als zweites wichtiges Arbeitsgebiet wurde die Stellung von Stadtpalais und Belvedere im Œuvre der beiden an den Bauten beteiligten Architekten, Johann Bernhard Fischer von Erlach[12] und Johann Lucas von Hildebrandt[13], vornehmlich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts erforscht. Hierbei standen stil- und entwicklungsgeschichtliche Fragen im Vordergrund, wohingegen die Funktionen, die vom Stadtpalais und den beiden Belvederepalais zu erfüllen waren, und die Persönlichkeit des Prinzen Eugen weitgehend ausgeblendet wurden. Ein markantes Beispiel hierfür ist die unhistorische Einschätzung des Oberen Belvedere durch Bruno Grimschitz als eine architektonische Phantasie Hildebrandts, die keinen praktischen Anspruch zu erfüllen brauchte.[14]

Diese einzig dem künstlerischen Genie huldigende Sichtweise reduzierte den weltgewandten, auf internationalem Parkett sich bewegenden Prinzen Eugen auf die Rolle des geldgebenden Mäzens.[15]

Als drittes wichtiges Arbeitsgebiet kam in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die ikonologische Entschlüsselung der mit den Anlagen des Prinzen Eugen verbundenen Skulpturen- und Malereiprogramme hinzu. Im Belvederegarten wurde ein die gesamte Anlage mythologisch überhöhendes, den Brunnen- und Gartenskulpturen zugrundeliegendes Skulpturenprogramm erkannt,[16] für dessen Rekonstruktion das umfangreiche Stichwerk des Augsburger Vedutenzeichners Salomon Kleiner, das die gesamte Anlage wenige Jahre nach ihrer Fertigstellung dokumentiert, erstmals als Quelle genutzt wurde. Die Malereiprogramme der Saal- und Zimmerdecken, die sich im Stadtpalais und in den beiden Belvederepalais weitgehend erhalten haben, wurden entschlüsselt und inhaltlich auf die Person des Prinzen Eugen bezogen.[17] Dabei setzte sich allerdings eine isolierte, auf figürliche Programme spezialisierte Betrachtungsweise durch, die weder die Raumfunktionen noch den Typ der jeweiligen Deckenzier in die Analyse mit einbezog. Wie die vorliegende Untersuchung zeigt, wird das die Räume in ihren unterschiedlichen Funktionen und Bedeutungen charakterisierende Deckenprogramm jedoch nicht ausschließlich vom Figürlichen getragen. Im einzelnen dargelegt wird dies zum einen anhand der verschiedenen Dekorationstypen verpflichteten Decken in den Paradeappartements von Stadtpalais und Oberem Belvedere, zum anderen anhand des Paradeschlafzimmers im Unteren Belvedere, wo der Verzicht auf ein figürliches Programm einzig aus dem Rang der Bauaufgabe erhellt.

Die Berühmtheit des Prinzen Eugen, das politische Gewicht seiner Aufgaben und nicht zuletzt das ausgeprägte Bedürfnis des Prinzen nach Repräsentation spiegeln sich wider in einer Fülle von Nachrichten und Bilddokumenten, wie sie zu keinem anderen adligen Auftraggeber des Wiener Barocks zur Verfügung steht. Trotz der vielfältigen Forschungsansätze wurde die Ergiebigkeit der hier spezifisch zu den beiden Wiener Wohnsitzen des Prinzen Eugen vorliegenden Quellen bisher nicht voll erkannt. Vielmehr wurden die Schrift- und insbesondere die Bildquellen zu Stadtpalais und Belvedere von der bisherigen Forschung nur so weit ausgeschöpft, wie sie Antworten auf die traditionellen Fragen der Künstlermonographie und der Ikonologie der Bildkünste versprachen. Diese Fragen decken jedoch nur einen Teil der zeitgenössischen Wahrnehmung und damit der zeitgenössischen Bedeutung der Wohnsitze ab. Möchte man die Art und Weise erforschen, in der sich Prinz Eugen mittels Stadtpalais und Belvedere in Wien präsentierte, so sind zunächst geeignete Beurteilungskriterien auch für das bislang nicht als aussagekräftig empfundene oder gar übersehene Quellenmaterial zu entwickeln.

Bevor die methodische Vorgehensweise dargelegt wird, mit welcher in der vorliegenden Untersuchung Kriterien zur Beurteilung des zu Stadtpalais und Belvedere überlieferten Quellenmaterials entwickelt werden, wird eine knappe Vorstellung der wich-

tigsten, im Verlauf der Analyse immer wieder herangezogenen Bild- und Schriftquellen gegeben.

Die beim Tod des Prinzen Eugen in zeitüblicher Weise aufgenommenen Mobilieninventare, denen die bewegliche Ausstattung eines jeden Raumes zu entnehmen wäre, sind bislang weder für das Stadtpalais noch für die beiden Belvederepalais aufgetaucht. Glücklicherweise steht uns aber für die Erforschung des Stadtpalais eine kurz nach dem Tod des Prinzen Eugen verfaßte ausführliche Beschreibung zur Verfügung,[18] und zwar nicht nur für die Paraderaumfolge, sondern auch für die als Appartement de commodité bezeichneten privaten Gemächer. Das im rückwärtigen Teil des Stadtpalais gelegene Appartement de commodité wurde dem bildungsbeflissenen Adel auf seiner Kavalierstour nicht gezeigt und war dem Publikum im allgemeinen unzugänglich. Dies ist aus der Tatsache zu schließen, daß sich die eingangs erwähnten Reisebeschreibungen des Stadtpalais jeweils auf die aus Vestibül, Treppenhaus, Saal und Paradeappartement bestehende Paraderaumfolge beschränken. Lediglich die Gesandtschaft flämischer Amtsträger, die dem Prinzen Eugen als zukünftigem Statthalter der österreichischen Niederlande im April 1716 einen Besuch abstattete und der der früheste ausführliche Bericht über Stadtpalais und Belvedere zu verdanken ist,[19] wurde vor der Begehung der offiziellen Raumfolge durch die privaten Wohnräume geführt. Eine ausführliche Dokumentation des Wohnappartements im Stadtpalais erfolgte erst nach dem Tod des Prinzen Eugen durch den anonymen Autor des sechsten Bandes der Helden-Thaten.[20] Anhand dieser Beschreibung und weiteren, bislang nicht beachteten Dokumenten bringt die vorliegende Arbeit erstmals eine sowohl die Raumanordnung als auch die Ausstattung umfassende Rekonstruktion des Appartement de commodité im Stadtpalais.

Einige Aufträge des Prinzen Eugen kann man den noch im 18. Jahrhundert in Buchform erschienenen Viten zu Bologneser[21], Napolitaner[22] und Genueser[23] Künstlern sowie einem im Mercure de France erschienenen Nachruf auf den Pariser Gold- und Silberschmied Claude Ballin[24] entnehmen. Ein von Prinz Eugen erteilter Auftrag wurde als prestigesteigernd empfunden und gebührend herausgestellt. Aus den Lebensbeschreibungen und Nachrufen geht somit das europaweite Ansehen des Prinzen Eugen ebenso hervor wie die zeitgenössisch große Bedeutung der von Prinz Eugen zur Verwirklichung seiner Bauten hinzugezogenen Künstler.

Für die Innenausstattung seiner Bauten bediente sich Prinz Eugen gerne der bereits angesprochenen politischen Verbindungen, die sich aus den während des Spanischen Erbfolgekriegs geknüpften Allianzen, aus seiner von 1716 bis 1724 ausgeübten Statthalterschaft der österreichischen Niederlande sowie aus den in den Feldlagern in verschiedenen Ländern entstandenen Kontakten ergaben. Dementsprechend finden sich in der politisch-militärischen Korrespondenz des Prinzen Eugen hin und wieder aufschlußreiche Passagen zur Herkunft einiger Ausstattungsstücke. In der vorliegenden Arbeit werden nicht nur die zahlreichen versprengten Nachrichten zur Bau- und Ausstattungstätigkeit des Prinzen Eugen ausgewertet, die Max Braubach der kunsthistori-

schen Forschung erschlossen hat, sondern auch bislang nicht herangezogene Textstellen, die sich im Umfeld der betreffenden Archivalien ermitteln ließen.

Eine von der deutschsprachigen Forschung bislang nicht zur Kenntnis genommene Quelle stellen wertvolle Ausstattungsstücke dar, die nach dem Tod des Prinzen Eugen aus dem Stadtpalais nach Turin an den Hof von Carlo Emanuele III. verkauft wurden. Die 1741 in Turin eingetroffene, dort bis heute erhaltene Gemäldesammlung wurde bislang ausschließlich als Kunstbesitz des Prinzen Eugen, nicht aber als Teil der Ausstattung seiner Gebäude gewürdigt. Der durch Schriftquellen dokumentierte Erwerb kostbaren Tafelsilbers, einer Leuchter- und einer Kamingarnitur blieb gänzlich unbeachtet. Über Gemäldesammlung und vergoldete Silberschmiedearbeiten hinaus gelangten in der Zeit bis zum Ankauf des Stadtpalais durch Maria Theresia im Jahre 1752 auch die asiatischen Porzellane und einige der im Stadtpalais aufgehängten Tapisserien nach Turin, wie von der Autorin erstmals dargelegt.[25]

Ausführlich Gebrauch gemacht wird von einer trotz ihrer leichten Zugänglichkeit für die Interpretation von Stadtpalais und Belvedere bislang noch nicht genutzten Quelle, dem Wiener Diarium. In dieser damaligen Tageszeitung der Residenzstadt finden sich die Berichte über eine Reihe feierlicher Audienzen für Botschafter des osmanischen Reichs, die Prinz Eugen als Präsident des Hofkriegsrates seit 1711 im Stadtpalais und im Jahre 1731 auch im Oberen Belvedere abhielt. Die sorgfältig dokumentierenden Audienzberichte geben Aufschluß über die Nutzung der Paraderaumfolgen. Für das Obere Belvedere werden sie durch eine Ansicht in dem schon erwähnten Stichwerk Salomon Kleiners ergänzt, die den Empfang eines türkischen Botschafters durch Prinz Eugen im Audienzzimmer zeigt (Abb. 172).[26]

Dem Umstand, daß Prinz Eugen das Stadtpalais und das Belvedere durch den Augsburger Vedutenzeichner und Kupferstecher Salomon Kleiner zeichnen ließ, verdankt man eine umfassende Dokumentation durch Bildquellen, wie sie für keinen anderen Profanbau des Wiener Barock zur Verfügung steht. Gemäß dem Vorwort zu dem vom Augsburger Verlagshaus Jeremias Wolffs Erben herausgegebenen Belvederestichwerk war es dem Prinzen Eugen ein Anliegen, der Menschheit, die ihn als großen Feldherrn schätzen gelernt habe,[27] sich nunmehr als geschmacklich versierter Bauherr vorzustellen.[28] Das insgesamt 90 Bildtafeln umfassende Stichwerk zum Belvedere ging in den Jahren 1731–40 in den Druck.[29] Das auf 20 Bildtafeln konzipierte Stichwerk zum Stadtpalais ist hingegen lediglich als Druckvorhaben durch eine Notiz in den Helden-Thaten überliefert.[30] Von den Vorzeichnungen sind in verschiedenen Sammlungen bislang fünf Blätter zu den Innenräumen aufgetaucht. Stiche ließen sich bisher nicht nachweisen.

Das Belvederestichwerk vermittelte dem Betrachter Einblick in sämtliche Bereiche der Anlage. Neben dem ausführlich dokumentierten Garten wurden alle Paraderäume des Oberen Belvedere und des Unteren Belvedere mit perspektivisch erweiterten, drei Wände, die Decke und den Fußboden erfassenden Einzeldarstel-

lungen bedacht. Der dem Besucher in der Regel verborgen gebliebene Dienstboten- und Wirtschaftsbereich war immerhin auf den Längs- und Querschnitten zu sehen. Auch die konstruktiv-funktionale Seite der Anlage fand dadurch Eingang in das Stichwerk, daß die Schnitte jeweils Fundamente, Dachstühle, Heiztechnik und Kaminschächte zeigen. Diese Ausführlichkeit hob das Belvederestichwerk beispielsweise gegenüber der zuvor im Auftrag des Lothar Franz von Schönborn ebenfalls von Salomon Kleiner angefertigten Stichserie zum Schönbornschloß Pommersfelden heraus, die neben dem Garten nur ausgewählte Teile des Gebäudes, nämlich Vestibül, Treppenhaus, Festsaal und Kabinette präsentierte.

Auf einigen Tafeln des Belvederestichwerks kombinierte Salomon Kleiner die Wiedergabe der Architektur mit Darstellungen der politischen und feldherrlichen Aufgaben des Prinzen Eugen. Beispielsweise illustrierte er, wie oben erwähnt, den Gebrauch des Audienzzimmers im Oberen Belvedere durch die Audienz eines türkischen Botschafters. Auf einer der Tafeln zu den Pferdestallungen wird vorgeführt, wie die Pferde mittels schießender Soldaten, flatternden Bannern und trommelnden Musikanten auf den Lärm der Feldschlachten vorbereitet wurden. Die meisten Räume bevölkerte Kleiner mit höfischen Staffagefiguren, die er mittels der stets nur mit einem Flügel geöffneten Türen als inoffizielle Besucher in Abwesenheit des Hausherrn auswies.[31] Mit seiner Ausführlichkeit und dem erzählerischen Zug kam das Belvederestichwerk dem Schaubedürfnis der Zeitgenossen entgegen, das ebenso wie das Interesse an Reisebeschreibungen von Stadtpalais und Belvedere auf der Berühmtheit des Prinzen Eugen gründete. Es unterscheidet sich darin von dem 1711 ebenfalls im Augsburger Verlagshaus Wolff publizierten Stichwerk von Paul Decker[32], das ein fürstliches Schloß zwar in vergleichbarer Ausführlichkeit, aber ohne jeglichen szenischen Charakter, vorstellte. An den bauwilligen Fürsten gewandt, forderte Decker zur Nachahmung seines Schlosses auf, indem er die Paraderäume, ähnlich einer Ornamentvorlage, ohne perspektivische Verzerrung in den Grundriß, ihre vier Wände und die Decke zerlegte.

Zur Beurteilung der zu Stadtpalais und Belvedere verfügbaren Bildquellen und des überkommenen Bestandes wurde in der vorliegenden Untersuchung eine architekturikonologische Methode gewählt, die auf einer typengeschichtlich vergleichenden Analyse basiert. Es wird nach der bisherigen, zeitgenössisch geläufigen Verwendung der Merkmale und Sachverhalte und deren damit möglicherweise einhergehenden Bedeutung gefragt.[33] Beispielsweise kann die Bedeutung der Unterschiede, die zwischen der Ausstattung des Paradeappartements im Stadtpalais des Prinzen Eugen und anderen Wiener Adelspalais bestehen, erst dann erfaßt werden, wenn es gelingt, ihre jeweilige typologische Herkunft und, in günstigen Fällen, auch die Art ihrer Realisierung zu ermitteln. Wichtige Anhaltspunkte zum Verständnis der dem Belvederegarten zugrundeliegenden Konzeption kann die langwierige Planungs- und Baugeschichte des Belvedere nur dann liefern, wenn sie nicht, wie sich dies in der Belvedereforschung eingebürgert hat,

auf eine polarisierende Gegenüberstellung einer kleineren Anfangs- und einer größeren Schlußplanung reduziert wird, sondern wenn die zu ermittelnden Planungsphasen typologisch analysiert werden. Auch Rangabstufungen, die in der streng hierarchisch aufgebauten Kunst des Barock eine große Rolle spielten und den einzelnen Räumen oder Bauten beigemessenen Wert bezeichneten, lassen sich anhand typologischer Kriterien profilierter herausarbeiten und in ihrer Bedeutung umfassender einschätzen als anhand einer auf das Formale beschränkten Analyse.

Im besonderen Fall des Prinzen Eugen erschien es von vornherein als wenig aussichtsreich, zur Entwicklung der Beurteilungskriterien von der Architekturtheorie der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts auszugehen. Als in Paris erzogener Savoyer konnte Prinz Eugen in Bau- und insbesondere in Ausstattungsfragen auf einen reichen Schatz von Eindrücken und Erfahrungen zurückgreifen, der an typologischer und stilistischer Aktualität das aus Büchern zu beziehende Wissen bei weitem übertraf. Architekturtheoretische Vorgaben spielten deshalb für die spezifische Gestalt seiner Bauten keine über allgemein anerkannte Vorstellungen hinausgehende Rolle. In der Tat hat sich in der vorliegenden Untersuchung die Ansicht voll bestätigt, daß die für die Erforschung barocker Innenräume in jüngster Zeit mehrmals gewählte Vorgehensweise, der Traktatliteratur Kriterien und Wertvorstellungen zu entnehmen und diese dann in einem zweiten Schritt an den zumeist früher entstandenen Bauten zu überprüfen,[34] für Stadtpalais und Belvedere Erkenntnisse nur sehr allgemeiner Art gebracht hätte, wie etwa, daß Prinz Eugen die zeitgenössisch üblichen Prinzipien der zeremoniellen Raumsteigerung oder der Appartementeinteilung angewandt habe. Die spezifische Bedeutung der beiden Wohnsitze hätte sich anhand der Traktatliteratur nicht ergründen lassen.

Salomon Kleiners Darstellungen der Innenräume von Stadtpalais und Belvedere ermöglichen es, die von der Barockforschung bislang vernachlässigte, zeitgenössisch jedoch außerordentlich wichtige Innenausstattung mit in die Analyse der beiden Gebäude einzubeziehen. Die Ausstattung der Paradeappartements im Stadtpalais und in den beiden Belvederepalais wurde bisher kaum beachtet. Das Interesse der Forschung beschränkte sich hier auf die figürlichen Programme der Deckengemälde. Die Spaliere, Kamine, Öfen, Spiegel und andere Elemente der Ausstattung, die durch die Zeichnungen und Stiche Salomon Kleiners bekannt waren, wurden hingegen allenfalls beschreibend erwähnt. Die geringe Aufmerksamkeit, die diesem Bereich bisher zuteil wurde, hat wissenschaftsgeschichtliche Gründe. Sie ist darauf zurückzuführen, daß seit dem 19. Jahrhundert zwischen der hohen, oder auch freien, Kunst und der angewandten Kunst, dem Kunstgewerbe, unterschieden wurde. Während Malerei und Skulptur als freie Künste galten, da sie Vorstellungen gestalteten und angeblich um ihrer selbst willen geschaffen worden seien, wurden unter Kunstgewerbe nützliche, von Kunsthandwerkern lediglich verschönte Gegenstände verstanden. Für die Erforschung des barocken Schloßbaus hatte die im 19. Jahrhundert vorgenommene Hierarchisierung der Künste zur Folge, daß die Bearbeiter der Architektur, die ihren

Gegenstand der hohen Kunst zugehörig sahen, sich im Inneren nur mit der architektonisch gegliederten Raumfolge von Vestibül, Treppenhaus und Saal auseinandersetzten.[35]

In welch hohem Maße bei der in den fünfziger und sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts erstmals vorgenommenen Auswertung der Innendarstellungen Salomon Kleiners deren Zuordnung zur weniger hoch angesehenen angewandten Kunst sich ausgewirkt hat, läßt die häufig zitierte Arbeit von Gerhart Egger zum „Konzept der Innenräume des Belvedere"[36] erkennen. Egger ging streng stilgeschichtlich vor. Ohne Funktion, Material und Technik der Raumausstattungen zu berücksichtigen, unterteilte er die Ausstattung nach rein formalen Kriterien in drei Dekorationssysteme.[37] Indem er das bei der Ausstattung verwendete Material ignorierte, befreite Egger die Innendekoration von ihrer Gebundenheit an das Kunstgewerbe, das die Objekte ja traditionellerweise nach Werkstoffen gliederte. Seine abstrakte Sichtweise mag durch das Medium des Stichwerks mit seiner vereinheitlichenden und wenig stofflichen Wiedergabe der Räume sowie seiner übersichtlichen, auf die Fläche gebannten Darbietung gefördert worden sein. Aus damaliger Sicht führte sie jedoch zu einer Nobilitierung der nicht architektonisch gegliederten Innenräume, die auch heute noch beachtet wird.[38]

Auch künstlermonographische Fragestellungen helfen bei der Entwicklung von Beurteilungskriterien nur am Rande weiter.[39] Dies liegt nicht nur daran, daß man in Ermangelung von Schriftquellen für die wenigsten Elemente der Ausstattung der Paradeappartements des Prinzen Eugen die Namen der Urheber kennt, sondern auch an der Gefahr, die von einzelnen Künstlern geschaffenen Ausstattungselemente aus ihrer übergeordneten Konzeption zu lösen. Beispielsweise wird in der Arbeit über die in Österreich tätigen Quadraturmaler[40] die im Audienz- und Paradeschlafzimmer des Stadtpalais unterschiedlich reiche Quadraturmalerei des Bolognesen Marcantonio Chiarini ausschließlich entwicklungsgeschichtlich gedeutet.[41] Zwar liegt zwischen der Ausführung der Deckenfresken in den beiden Räumen in der Tat ein Abstand von elf Jahren, doch geht aus der zwischen den beiden Räumen bestehenden Rangfolge klar hervor, daß es sich bei den Unterschieden um eine prägnante, zeitgenössisch einfach zu erfassende Hierarchisierung der Räume handelt.[42]

Voraussetzung für die Erforschung des Paradeappartements ist, daß man sich dessen gewichtige Rolle in der zeitgenössischen Kommunikation vor Augen führt. Obgleich aus architekturhistorischer Sicht der große Saal den unbestreitbaren Höhepunkt eines Palais darstellt, fanden politisch und gesellschaftlich bedeutsame Ereignisse, wie beispielsweise diplomatische Audienzen, nicht dort, sondern in den eigens für diesen Zweck eingerichteten Audienz- oder Paradeschlafzimmern statt. Die Beschränkung der Analyse eines Palais oder auch eines Residenzschlosses auf Vestibül, Treppenhaus und großen Saal läßt die aus zeremonieller Sicht wichtigsten Räume außer acht. Im Rahmen der Repräsentation hatte das Paradeappartement einen derart hohen Stellenwert, daß es sogar eine stellvertretende und überzeitliche Wirkung entfalten konnte.

Dies illustriert die kostspielige Einrichtung von Kaiserzimmern in österreichischen und süddeutschen Klöstern, die bekanntlich nur selten oder nie durch den Besuch des Kaisers belohnt wurde, jedoch als geeignetes Mittel empfunden wurde, der Verbundenheit zum Kaiserhaus Ausdruck zu verleihen.[43] Friedrich Karl von Schönborn ließ auf seinem Landsitz in Göllersdorf die vermutlich hierarchisch am höchsten stehende Seite rechter Hand der Sala grande für den in Mainz residierenden Kurfürsten und Reichskanzler Lothar Franz von Schönborn möblieren[44] und veranschaulichte damit den Rang der Schönbornfamilie und die politische Präsenz des Reichskanzlers am kaiserlichen Hof. Unabhängig von der Anwesenheit des Fürsten oder, im Falle des Prinzen Eugen, des Hausherrn demonstrierte der Baldachin des Audienzzimmers ebenso wie das Paradebett des Paradeschlafzimmers herrschaftliche Würde. Der Adelstourist hatte hier bei der zeitüblichen Besichtigung der Paraderäume durch eine Verbeugung mit abgenommener Kopfbedeckung dem abwesenden Herrscher seine Referenz zu erweisen.[45]

Wie wichtig die Innenausstattung von den Zeitgenossen empfunden wurde, belegt nicht zuletzt das Belvederestichwerk. Jeder öffentlich zugängliche Innenraum wurde von Prinz Eugen und seinem Augsburger Verleger als bild- und publikationswürdig angesehen. 13 Außenansichen, Schnitten und Grundrißtafeln des Oberen Belvedere stehen 29 Ansichten der Räume in Piano nobile und Erdgeschoß gegenüber. In der im Barock beliebten Literaturgattung der Reisetagebücher zeigt sich das Gewicht der Innenräume daran, daß die Autoren den Bautyp und die Fassade eines Palais oft nur mit einem Satz bedachten, der Raumausstattung und auch dem Garten hingegen große Aufmerksamkeit schenkten.[46] Die knappe Würdigung der Fassaden dürfte nicht zuletzt auf die zeitgenössische Wahrnehmung durch den Adel zurückzuführen sein; hochrangige Besucher verließen ihre Kutsche ja erst im Gebäudeinneren. Beispielsweise übersprang Lady Mary Wortley Montagu in ihrer Schilderung des Wiener Gartenpalais Schönborn anläßlich ihres Besuches im September 1716 die Fassade, die damals noch nicht als gestochene Ansicht vorlag, völlig. Mit Kennerblick und Begeisterung beschrieb sie hingegen die wertvolle Innenausstattung, die gesammelten Preziosen und die in vergoldeten Pflanzkübeln stehenden Orangenbäumchen.[47]

Ähnlich ging Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein in seinem um 1670 verfaßten handschriftlichen Traktat zur angemessenen fürstlichen Bautätigkeit vor. Gemessen an den ausführlichen Erörterungen über die Mobilien[48] fielen seine Empfehlungen zur Architektur eines Stadtpalais knapp aus. Die Summen, die Bauherren für die Ausgestaltung der Paraderäume mit den im Barock überaus teuren Tapisserien, Stoffen, Spiegeln und Lüster ausgaben, überstiegen in der Tat diejenigen für den Rohbau bei weitem.

Die in der vorliegenden Untersuchung ausgeführte gleichberechtigte Analyse der Architektur, der Innenausstattung und des Gartens ist von der kunsthistorischen Vorstellung vom barocken Gesamtkunstwerk abzugrenzen. Der zu Beginn des 20. Jahrhunderts geprägte Begriff des barocken Gesamtkunstwerkes bezeichnet das Zusammenwirken aller Kunstgattungen zu einem ästhe-

tisch und inhaltlich überzeugenden Gesamteindruck, in dem das übergeordnete Ziel barocker Gestaltung gelegen habe.[49] Im Unterschied zur oftmals wertenden, stark vom ästhetischen Eindruck, von Stil- und Zuschreibungsfragen bestimmten Diskussion um das barocke Gesamtkunstwerk werden im folgenden die Kunstgattungen von Architektur, Ausstattung und Garten im Funktionszusammenhang höfisch-barocker Repräsentation untersucht.

Eines der wichtigsten Gestaltungsprinzipien im Barock war die Hierarchisierung. Gestaltungshierarchien gaben Aufschluß über die Stellung aufeinanderfolgender Räume im höfischen Zeremoniell und über den Stellenwert, den ein Bauherr den verschiedenen Bau- und Ausstattungsaufgaben beimaß. Da in Stadtpalais und Belvedere des Prinzen Eugen der gleiche Bauherr zur gleichen Zeit teilweise die gleichen Künstler mit der Ausstattung betraut hat, bietet sich hier eine einzigartige Gelegenheit zu studieren, in welcher Art und Weise das unterschiedliche Repräsentationsniveau der beiden Anlagen gestalterisch umgesetzt wurde. Das beste Anschauungsmaterial liefern dabei die Paradeappartements, da diese in beiden Anlagen einzurichten waren. Die Herausarbeitung der bei Stadtpalais, Unterem Belvedere und Oberem Belvedere eingesetzten Mittel zur Bau- und Raumhierarchisierung erlangt dadurch weitergehende Bedeutung, daß sie bei der Bearbeitung zeitgleicher Bauten des Wiener Barock den Blick für die vielfältigen Möglichkeiten der Hierarchisierung schärft.[50] Auf diese Weise können die anhand der vielfältigen Quellen zu Stadtpalais und Belvedere des Prinzen Eugen entwickelten Beurteilungskriterien einen Beitrag zur Erforschung weniger umfassend oder zumeist auch weniger anschaulich überlieferter Palais und Gärten des Wiener Barock leisten.

Auch zu den eingangs genannten bisherigen Hauptforschungsrichtungen liefert die im Vorstehenden anhand einiger Beispiele skizzierte Untersuchungsmethode neue Beiträge. Die Auffindung zusätzlicher Schriftquellen wurde bereits angesprochen. Bezüglich der ikonologischen Deutung der Deckenprogramme erinnert die die gesamte Innenausstattung in den Blick nehmende Analyse an die Tatsache, daß sich die über den unmittelbaren Eindruck hinausgehende Bedeutung der Deckenzier erst im Zusammenhang mit den jeweiligen Raumfunktionen erschließt. Zur weiteren Erforschung des hildebrandtschen Œuvres liefert die Untersuchung die wichtige Erkenntnis, daß Hildebrandt durch seine Tätigkeit bei Prinz Eugen sein Repertoire an Bau- und Ausstattungstypen beträchtlich erweitern und im Sinne französischer Wohn- und Repräsentationskultur modernisieren konnte. Zu der großen Wertschätzung Hildebrandts beim Wiener Adel dürfte dies wesentlich beigetragen haben.

Als Ausgangspunkt für die Analyse der Wiener Wohnsitze des Prinzen Eugen wurde in der vorliegenden Schrift das Stadtpalais gewählt. Es ist nicht nur der früher begonnene Bau, sondern es stand auch als Hauptwohnsitz im Rang über den weniger gewichtigen Aufgaben dienenden Gartenpalais. Die Bedeutung der zur Vorstadtanlage Belvedere neu gewonnenen Erkenntnisse besteht vor allem darin, daß sie eine übergreifende Betrachtung des Gartens und der einzelnen Gebäude ermöglichen. Es zeigt sich, daß

die Architektur sowohl des Unteren Belvedere als auch des Oberen Belvedere ganz wesentlich von der Gartenanlage mitbestimmt ist und daß die Wohngebäude konzeptionell als Teil des Gartens zu begreifen sind. Dementsprechend wird nach einer Rekonstruktion der Planungs- und Baugeschichte der Gesamtanlage die Betrachtung des Gartens derjenigen der Wohngebäude vorangestellt. Im abschließenden Kapitel werden die zeremoniellen Funktionen der Gebäude und Raumfolgen anhand der zur Verfügung stehenden Schriftquellen erläutert, die von Prinz Eugen im Verlauf seines Werdegangs mit seiner Bautätigkeit intendierte Aussage untersucht und das Verhalten des Prinzen als Bauherr und Auftraggeber zusammenfassend dargestellt.

Anmerkungen:

1 Aurenhammer 1969/Geschichte, S. 47. Die Eigennamen Unteres Belvedere und Oberes Belvedere lassen sich seit der Unterbringung der kaiserlichen Kunstsammlung in den beiden Gebäuden im Jahre 1776 nachweisen (Bernouilli 1784, S. 3 und 22).

2 Die ausführlichste zu Lebzeiten des Prinzen Eugen im Druck erschienene Wienbeschreibung stammt von Johannes Basilius Küchelbecker. Küchelbecker widmet dem Stadtpalais des Prinzen Eugen, das er als erstes Adelspalais beschreibt, 43 Zeilen (Küchelbecker 1730, S. 628–630), den Gebäuden der Fürsten von Liechtenstein 26 Zeilen, der Böhmischen Hofkanzlei 28 Zeilen, den Palästen Batthyány 12, Questenberg 10, Schwarzenberg 7, Dietrichstein 15, Harrach 7, Daun 8, Starhemberg 6 Zeilen und dem Belvedere 146 Zeilen (ebd., S. 784–790). Weitere, Stadtpalais und Belvedere beschreibende Reiseberichte sind: Montesquieu 1894 [1728], Pöllnitz 1735 [1729] und ders., 1737 [teilweise vor 1729] sowie Keyßler 1741 [1730].

3 Helden-Thaten o. J.–1739, Bde. 1–6. Die ersten drei Bände der Helden-Thaten sind nicht datiert, dürften jedoch in den Jahren 1717 bis 1719 verfaßt worden sein. Band 4 (Vorwort 1720 datiert, deutsche Übersetzung wohl 1723) stammt von Jean Dumont und behandelt die Feldschlachten von 1697 (Zenta) bis 1717 (Belgrad). Der 1736 datierte Band 5 enthält eine deutsche Übersetzung der Militärgeschichte des Prinzen Eugen von Jean Rousset de Missy, Band 6 erschien 1739 und bildet die Fortsetzung der Bände 1–3. In der Vorrede von Band 6 hat der anonyme Verfasser eine Liste der bis zum Tod des Prinzen Eugen erschienenen Lebensbeschreibungen erstellt. Die umfassende und nach wie vor unübertroffene Biographie zu Prinz Eugen ist Braubach 1963–65, Bd. 1–5; einen vertieften Einblick in einige Aspekte bringt Ploetz 1986.

4 Siehe hierzu Braubach 1965, Bd. 5, S. 327–333 sowie Seeger 2002.

5 Zur Vermietung des Bibliothekstrakts durch die Erbin Victoria: Figel/Treffer 1979, S. 44. Der Bibliothekstrakt wurde bereits 1752 als Zinshaus bezeichnet (Figel 1972, Beilage 8, S. 1).

6 Ilg 1898.

7 Dreger 1907, S. 272.

8 Die in den Jahren 1931 und 1955 erschienenen „Quellen zur Geschichte des Barocks in Franken unter dem Einfluß des Hauses Schönborn" werden im folgenden mit QBF abgekürzt.
9 Braubach 1963–65, Bd. 1–5.
10 Aurenhammer 1969 und Aurenhammer 1969/Geschichte.
11 Perger 1986 und Leitner 1986.
12 Sedlmayr 1997.
13 Grimschitz 1959 sowie weitere Veröffentlichungen desselben Autors (siehe Literaturverzeichnis).
14 Grimschitz 1946, S. 8.
15 Grimschitz 1946, S. 8.
16 Aurenhammer 1956.
17 Mrazek 1957; Aurenhammer 1969; Zagermann 1978, S. 171–177; Lorenz 1987 und ders. 1993; Stephan 1997; Matsche 1999.
18 Helden-Thaten 1739, Bd. 6.
19 Journal 1849, S. 84–87.
20 Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1129–1130.
21 Zanotti 1739.
22 Dominici 1745.
23 Ratti 1769.
24 Siehe unten im Abschnitt „Bedeutung der Ausstattung im diplomatischen Zeremoniell".
25 Zu den Ankäufen von Carlo Emanuele III.: Seeger 2002.
26 Die Audienzberichte werden im Abschnitt „Zeremoniell und Ausstattung in den Wiener Wohnsitzen des Prinzen Eugen" erläutert und ausgewertet.
27 Über die Feldzüge des Prinzen Eugen der Jahre 1697 bis 1717 konnte man sich bereits durch die umfassende Publikation *Batailles gagnées par le serenissime prince Fr. Eugène de savoye* (Dumont 1720) informieren, die durch zehn Schlachtendarstellungen Jan van Huchtenburghs, zehn Landkarten sowie durch Aufstellungspläne der Armeen illustriert war.
28 *Vôtre Altesse Serenissime ... a voulu ... faire voir à l'univers L'Excellence de Son Gout en elevant de beaux Palais, et en plantant des jardins delicieux.* (Kleiner 1969, Taf. 3).
29 Das unter dem zweisprachigen Titel *Residences Memorables De l'incomparable Heros de nôtre Siecle* beziehungsweise *Wunder würdiges Kriegs- und Siegs-Lager deß unvergleichlichen Heldens unserer Zeiten* erschienene Werk wird im folgenden nach dem Faksimile von 1969 zitiert (Kleiner 1969). Die Vorzeichnungen für den ersten, das Paradeappartement des Oberen Belvedere darstellenden Teil sind 1729 und 1730 datiert. Aurenhammers Nachweis der Vorzeichnungen (Aurenhammer 1969) kann für zwei Stiche ergänzt werden: Audienzzimmer, signiert und datiert *S. Kleiner Ing. delin. 1729* (Nürnberg, GNM, Graphische Sammlung, Hz 6507, Kapsel 1551) und Kleine Kaskade (ebd., Hz 6501, Kapsel 1551). Zuletzt zum Belvederestichwerk: Völkel 2001, S. 181–186.
30 Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1121, vgl. auch Lorenz 1987, S. 223.
31 Gemäß Moser 1755, S. 299 wurden beide Türflügel nur für die Herrschaft, die Familie und bei feierlichen Audienzen geöffnet.
32 Decker 1711. Zum deckerschen Stichwerk: Kutscher 1995.
33 Den von der Mittelalterforschung entwickelten architekturikonologischen Ansatz verfolgt für zwei Bauten der Frühen Neuzeit beispielsweise auch Olschewski 2001.
34 Vgl. etwa Hofer 1987, passim, besonders S. 28–29; sowie Kotzurek 2001, passim, besonders S. 56.
35 Vgl. speziell zum Wiener Barock die Arbeit von Liechtenstein 1948, der im Sinne der damals allgemein akzeptierten Auffassung zwischen der „großen feierlichen" Dekoration der Festsäle, die den Hauptgegenstand seiner Arbeit bildete, und der gesondert zu behandelnden „kunstgewerblichen" Dekoration der Paraderäume unterschied.
36 Egger 1963.
37 Unter dem System der illusionistischen Architekturmalerei faßte Egger die Marmorsäle, das Schlafzimmer des Unteren Belvedere, die Kapelle und einige der Gartensäle des Oberen Belvedere zusammen. Als charakteristisch für weitere Gartensäle sowie für die Durchgangsräume nannte er das System der Nischengliederung der Wände. Einem dritten, „zeichnerischen System" ordnete er die Paraderäume und die Groteskenkabinette zu (Egger 1963).
38 Vgl. etwa Lorenz 1987, S. 321, Anm. 28 und Matsche-von Wicht 1999, S. 305. Die lange Zeit als nobilitierend empfundene stilphänomenologische Wahrnehmung der Ausstattung macht sich für das Belvedere ebenfalls bemerkbar bei Liechtenstein 1948 und Schwarz 1950, für das Stadtpalais bei Heinz 1967.

39 Vgl. etwa Lorenz 1987, S. 227, Anm. 22, der im Zusammenhang mit den Paraderäumen des Stadtpalais auf das Desiderat einer Monographie zu Jonas Drentwett hinweist, oder die immer wieder vorgebrachte Forderung nach einer monographischen Bearbeitung des französischen Tapezierers Claude Le Fort du Plessy.

40 Knall-Brskovsky 1984.

41 Knall-Brskovsky 1984, S. 43–45.

42 Zur Hierarchisierung der barocken Deckenzier in Abstimmung auf die Raumfunktionen am Beispiel von Stuck: Hofer 1987.

43 Zuletzt zum Thema der Kaiserzimmer: Gabriel 2000 (den Hinweis auf diese Arbeit verdanke ich Huberta Weigl, Wien). Einen Überblick gibt auch Polleroß 1985; speziell zu den sehr gut erhaltenen Klosterneuburger Kaiserzimmern: Weigl 1998.

44 Paulus 1982, S. 27–28.

45 Plodeck 1971/72, S. 151 mit Anm. 61; vgl. auch Ottomeyer 1996, S. 16.

46 Vgl. hierzu Hahn 1998.

47 Wortley Montagu [3]1980, S. 261.

48 Fleischer 1910, S. 187–209.

49 Zu Wissenschaftsgeschichte und Fragestellung des barocken Gesamtkunstwerkes: Euler-Rolle 1993.

50 Beispielsweise geht aus der Gegenüberstellung der Ausstattung von Paradeappartement einerseits und Wohnappartement andererseits des Prinz Eugenschen Schlosses Schloßhof im Marchfeld hervor, daß ein Spiegel über dem Kamin als repräsentativer eingeschätzt wurde als ein Stuckrelief (siehe hierzu den Abschnitt zu Raumanordnung und Appartementeinteilung im Unteren Belvedere). Für die Ausstattung der Klosterneuburger Kaiserzimmer (Weigl 1998), bei der die Entwürfe der Kaminjoche wohl Spiegel vorsahen, zur Ausführung jedoch Stuckreliefs gelangten, bietet diese Erkenntnis zusätzliche Möglichkeiten der Interpretation.

Stadtpalais und Belvedere im Rahmen der Bauten des Prinzen Eugen

Prinz Eugen von Savoyen kam 1683 im Alter von 19 Jahren ohne eigene Mittel nach Wien, um im kaiserlichen Heer eine militärische Laufbahn zu beginnen. Er war der fünfte und jüngste Sohn der Ehe zwischen Eugen Moritz von Savoyen-Carignan-Soissons und Olympia Mancini, einer Nichte des ehemaligen *premier ministre*, Kardinal Jules Mazarin.[1] Die Familie Savoyen-Carignan war eine Nebenlinie der seit 1563 in Turin residierenden regierenden Herzöge von Savoyen. Sie war durch den Großvater des Prinzen Eugen väterlicherseits, Thomas Franz von Savoyen-Carignan, begründet worden und hatte sich durch dessen Ehe mit Maria von Bourbon mit den Grafen von Soissons vereint. Die Familie Savoyen-Carignan-Soissons residierte in Paris im Hôtel de Soissons am rechten Seineufer unweit des Louvre.[2] Als fünfter Sohn hatte Prinz Eugen kein herrschaftliches Erbe zu erwarten; er erhielt im Alter von fünfzehn Jahren die niederen Weihen.[3]

Statt für den von der Familie vorgesehenen geistlichen Weg entschloß sich Prinz Eugen für die militärische Laufbahn, die für nachgeborene, mittellose Adelssöhne die einzige Möglichkeit darstellte, außerhalb des geistlichen Standes zu Rang und Ansehen zu gelangen. Bekanntlich gelang ihm der Start in die militärische Laufbahn nicht in seinem Geburtsland Frankreich, da Ludwig XIV. ihn aufgrund seines Mißtrauens gegenüber der zwischenzeitlich außer Landes geflüchteten Olympia Mancini ablehnte, sondern erst im Reich, wo Kaiser Leopold I. im August 1683 angesichts der Belagerung seiner Hauptstadt durch die Türken jeden freiwilligen Adligen gerne als Volontär in das kaiserliche Heer aufnahm. Nach dem Entsatz der Stadt Wien am 12. September 1683 wurde Prinz Eugen im Dezember zum Oberst befördert und erhielt ein frei gewordenes Dragonerregiment. Für die Ausstattung des Regimentes, die Sache des jeweiligen Obersten war, mußte er seinen Vetter Vittorio Amedeo II., den regierenden Herzog von Savoyen, um Zuwendungen bitten.[4] In den folgenden zehn Jahren, in denen der Krieg gegen die Türken nach Ungarn getragen wurde, absolvierte Prinz Eugen eine steile Karriere in der kaiserlichen Armee. 1685 wurde er zum General befördert, 1688 folgte die Beförderung zum Feldmarschall-Leutnant und im Mai 1693 schließlich zum Feldmarschall. Sieht man vom Oberbefehlshaber und dessen Stellvertreter ab, so stellte der Feldmarschall damals den höchsten Rang in der Armee dar.

Parallel zur militärischen Karriere vollzog Prinz Eugen auch einen gesellschaftlichen Aufstieg. Im Januar 1688 verlieh ihm Kai-

ser Leopold I. den Orden vom Goldenen Vlies, eine hohe Ehre, mit der jedoch ebenfalls Ausgaben verbunden waren.[5] Kurze Zeit später besserte sich die finanzielle Situation des Prinzen Eugen dadurch, daß er im März 1688 die Einkünfte zweier piemontesischen Abteien zugesprochen bekam.[6] Die Aufgaben des Abtes wurden von einem Generalvikar wahrgenommen. Prinz Eugen behielt, da er unverheiratet blieb, den Status als Abt und die damit verbundenen Einkünfte sein ganzes Leben bei.

In Wien fand Prinz Eugen seine erste Unterkunft in der Bankgasse im Haus des spanischen Botschafters, Don Carlo Emanuele d'Este, Marchese di Borgomanero.[7] Seit 1694, also ein Jahr nach der Beförderung zum Feldmarschall und elf Jahre nach seiner Ankunft in Wien, begann sich Prinz Eugen in der Residenzstadt durch Bauvorhaben zu etablieren. Bemerkenswerterweise kaufte er den Baugrund für alle drei typischen Bauaufgaben des Hochadels, nämlich für das Stadtpalais, für den Vorstadtgarten und für den Landsitz, kurz nacheinander an, obwohl er sich dabei stark verschulden mußte.[8] Die erste Investition galt dem Stadtpalais. In der Himmelpfortgasse erwarb Prinz Eugen 1694 und 1695 zwei schmale nebeneinanderliegende Gebäude, die er ab 1696 durch den Architekten Johann Bernhard Fischer von Erlach zu einem siebenachsigen Adelspalais umbauen ließ.[9] Im November 1697, als in der Himmelpfortgasse die Bauarbeiten in vollem Gange waren, konnte er südöstlich der inneren Stadt am Rennweg ein großes zusammenhängendes Grundstück erwerben,[10] das sich für die Errichtung eines Vorstadtgartens als ideal erweisen sollte. In weniger als einem Jahr folgte im August 1698 der Ankauf der langgestreckten Donauinsel Csepel südlich von Budapest mit dem auf dem rechten Donauufer gegenüberliegenden Vorgebirge Promontor.[11]

Prinz Eugen beabsichtigte offensichtlich, auf der Insel Csepel und in Promontor seinen Landsitz einzurichten und leitete alsbald durch Ansiedlung von Kolonisten die landwirtschaftliche Nutzung dieses fruchtbaren Landstriches ein.[12] Bei Kaiser Leopold I. suchte er um die Erlaubnis an, den Besitz vererben zu dürfen, was aber mit dem Hinweis auf seinen geistlichen Stand abgelehnt wurde.[13] Bemerkenswert ist, daß Prinz Eugen den Ankauf von Csepel und Promontor tätigte, *nachdem* er im Juli 1698 von der Hofkammer aufgefordert worden war, Land in Slawonien, also weit im Süden, als kaiserliches Geschenk anzunehmen. Bei der Vergabe des von den Türken zurückeroberten Gebietes ging der Kaiser in der Weise vor, daß er die strategisch bedeutenden Ländereien entlang der Donau, die durch den bequemen Verkehrsweg zudem wirtschaftlich besonders wertvoll waren, seinen getreuen Feldherren beziehungsweise, wenn diese gefallen waren, ihren Erben zuwies.[14] Prinz Eugen entschied sich für das Gut Bilje am Zusammenfluß von Drau und Donau.[15] Im gleichen Gebiet bekamen General Graf Enea Silvio Caprara und die Witwe des 1695 gefallenen Generals Graf Friedrich Veterani Land geschenkt.[16]

Die Landverteilung in Slawonien erfolgte im September 1698.[17] Die Frage drängt sich auf, warum Prinz Eugen in der Zeit zwischen der Aufforderung der Hofkammer und der Landverteilung für den auffallend hohen Kaufpreis von 85.000 Gulden Csepel

und Promontor von der Witwe des 1696 gefallenen Feldmarschalls Graf Donat Heissler von Heitersheim erwarb.[18] Der Kaufpreis betrug das Doppelte von dem, was Heissler nur drei Jahre zuvor (1695) an den Vorbesitzer, den Fürsten Paul Esterházy, gezahlt hatte.[19] Zwar wurde angesichts der enormen Verteuerung die Überlegung vorgetragen, daß Heissler in der kurzen Zeitspanne, die zwischen dem Ankauf und seinem Tod lag, möglicherweise ein Landschloß zu bauen begonnen habe, das den Wert des Geländes derart gesteigert habe,[20] doch dürfte die ungewöhnliche Höhe des Kaufpreises andere Gründe gehabt haben. Nachdem schon 1686 die Festung Ofen für das Habsburgerreich erobert worden war, erschien es nach dem Sieg der Entscheidungsschlacht bei Zenta (1697), an dem Prinz Eugen als Oberbefehlshaber entscheidend beteiligt war, als sicher, daß dieser Teil von Ungarn von weiteren Kriegswirren verschont bleiben würde. Erst diese, im 1699 folgenden Frieden von Karlowitz bestätigte Sicherheit ließ reale landwirtschaftliche Erträge erwarten.

Für den Prinzen Eugen noch wichtiger – und symptomatisch für seine spätere Grunderwerbs- und Bautätigkeit – dürfte das Prestige gewesen sein, das aus der Sicht des damals erst 34-jährigen Prinzen einem Besitz auf der unmittelbar südlich von Ofen und Pest gelegenen Donauinsel zukam. Die Ländereien in dieser Gegend waren vom Kaiser seit etwa 1687 an diejenige Feldherrengeneration vergeben worden, die beim Entsatz der Stadt Wien im Jahre 1683 mitgewirkt hatte.[21] Prinz Eugen war daran lediglich als Volontär beteiligt und gehörte somit einer jüngeren Generation von Feldherren an. Indem er einen Landstrich erwarb, der deutlich weiter nördlich an der Donau lag als das ihm als Geschenk zugeeignete Bilje, erkaufte er sich gleichsam einen Platz in der Reihe der eingesessenen Feldherren. Prestigesteigernd dürfte weiterhin der Umstand gewirkt haben, daß Csepel vor den Toren von Ofen und Pest lag und seit der Renaissance den ungarischen Königen als Sommersitz gedient hatte.

Durch den zusätzlich zum Empfang der Herrschaft Bilje getätigten Kauf von Csepel und Promontor bewies Prinz Eugen sein Gespür für Orte und Lagen, die sich dazu eigneten, einen großen Feldherrn zu repräsentieren. Die Bereitschaft, große Summen für Grundstücke auszugeben, die diese Anforderung erfüllten, behielt Prinz Eugen bis zum Ende seiner Bautätigkeit bei. Mit merklicher Überzahlung, wie ein Zeitgenosse bemerkte, kaufte er im Jahre 1725, als die Errichtung der Wiener Wohnsitze schon einige Jahre abgeschlossen war, die Herrschaft Schloßhof im Marchfeld.[22] Der in der Renaissance errichtete, durch geböschte und teilweise zinnenbesetzte Umfassungsmauern befestigte Herrschaftssitz (Abb. 1) befand sich an der Kante eines zur March hin abfallenden Geländes. Vom Hauptgebäude genoß man einen weiten Blick über die Marchauen auf die ungarische Krönungsstadt Bratislava/Preßburg.

Die Erwerbsumstände von Schloßhof ähneln jenen beim Ankauf der ungarischen Güter am Beginn der Bautätigkeit des Prinzen Eugen. Prinz Eugen hatte im Januar desselben Jahres 1725 von Kaiser Karl VI. als Entschädigung für seinen Verzicht auf die



Abb. 1: Schloßhof an der March, Ansicht von Georg Matthäus Vischer, 1672

einträgliche Statthalterschaft der österreichischen Niederlande die im Marchfeld nur wenige Kilometer westlich von Schloßhof gelegene Herrschaft Obersiebenbrunn übertragen bekommen.[23] In Obersiebenbrunn gab es ebenfalls einen älteren Herrschaftssitz, der jedoch weit weniger spektakulär als Schloßhof in der Ebene lag und keine Aussicht bot.[24] Angesichts der Nachbarschaft der beiden Herrschaften vermag die vom bayerischen Gesandten in Wien tradierte Begründung, Prinz Eugen habe Schloßhof erworben, weil Obersiebenbrunn nicht die gewünschten Jagdgründe geboten habe,[25] nicht zu überzeugen. Vielmehr scheint die erhabene Lage von Schloßhof und der Fernblick auf die ungarische Krönungsstadt ausschlaggebend gewesen zu sein. Dafür spricht auch der Umstand, daß Prinz Eugen die vorhandene Befestigung durch Dominique Girard gartenarchitektonisch verwerten und durch zusätzliche bastionsähnlich aufgefaßte Stützmauern zu einem wichtigen Bestandteil des Gartens ausbauen ließ (Abb. 2). Das Phänomen, daß sämtliche Wohnsitze des Prinzen Eugen nach dessen Tod vom Kaiserhaus erworben und auch genutzt wurden, hängt nicht zuletzt mit deren prestigeträchtigen, architektonisch geschickt inszenierten Baugründen zusammen.[26]

Neben der umfassenden Bau- und Ausstattungstätigkeit bestand eine zweite, für Prinz Eugen gleichfalls sehr wichtige Ausdrucksform der Repräsentation in seinen Sammlungen, die in der vorliegenden Arbeit allerdings lediglich im Zusammenhang mit der Analyse der Ausstattung von Stadtpalais und Belvedere gestreift werden. Wie schon erwähnt, hatte Prinz Eugen seine Sammlungen aus eigener Kraft erworben, ohne auf einen ererbten Grundstock zurückgreifen zu können. Außer den hohen Einkünften, die seine militärischen Erfolge einbrachten, kamen ihm hierbei seine weitgespannten Kontakte mit gebildeten Verbindungsmännern zugute.[27] In verhältnismäßig kurzer Zeit hatte Prinz Eugen eine umfangreiche und wertvolle Bibliothek zusammengetragen, die nach seinem Tod von Kaiser Karl VI. erworben wurde.[28] Er besaß



Abb. 2: Schloßhof an der March nach dem Ausbau durch Prinz Eugen, Gartenseite, Gemälde von Bernardo Bellotto, gen. Canaletto, 1759/61, Wien, KHM

eine Gemäldesammlung, die bei seinem Tod auf das Stadtpalais, die beiden Belvederepalais und auf Schloßhof verteilt war, sowie drei ganzfigurige antike Marmorstatuen, für die er die Marmorgalerie im Unteren Belvedere errichten ließ. Eine weitere antike Skulptur aus Bronze fand vermutlich in der Galerie des Stadtpalais Aufstellung. Der besondere Stolz des Prinzen Eugen waren die seltenen Pflanzen, Vögel und Säugetiere, die im Belvedere in verschiedenen Gewächshäusern, Volieren und in der Menagerie untergebracht waren und den Adelstouristen im Rahmen eines Rundgangs vorgeführt wurden. Die ausführliche Darstellung der exotischen Pflanzen und Tiere in einer Kupferstichfolge Salomon Kleiners[29] belegt, daß Prinz Eugen diese in ihrem Repräsentationswert mindestens ebenso hoch einschätzte wie seine Bauten und Kunstsammlungen.

Wenig Bedeutung innerhalb seiner Wohngebäude maß Prinz Eugen hingegen den seine Person verherrlichenden Porträts bei. Entsprechende Bildwerke befanden sich bei seinem Tod durchgehend in abgelegenen, den Besuchern nicht zugänglichen Räumen. Das Reiterporträt Jacob van Schuppens[30], das Prinz Eugen als Türkensieger verherrlichte und wohl im Anschluß an die Eroberung von Belgrad (1717) entstand, hing zusammen mit einem von François Roëttiers stammenden Porträt[31] in den Dienstbotenräumen im Mezzanin des Oberen Belvedere.[32] Die gleichfalls im Anschluß an die Eroberung von Belgrad entstandene Marmorstatue Balthasar Permosers erhielt ihren Platz im Untergeschoß des Oberen Belvedere im Speisesaal der Dienstboten.[33]

Auf eine sorgfältig vorbereitete Grablege, die eine zentrale Möglichkeit hochherrschaftlicher Repräsentation nach dem Tode darstellte, verzichtete Prinz Eugen. Er fand seine letzte Ruhe in der Kreuzkapelle des Wiener Stephansdoms, im nördlichen Turmerdgeschoß der Westfassade. Die Begräbnisstätte in der erzbischöflichen Kathedrale der kaiserlichen Residenzstadt wirkt bedeutsam. Sie ergab sich jedoch durch Umstände, auf die Prinz Eugen keinen Einfluß genommen zu haben scheint. Die seit 1717 den Fürsten von Liechtenstein gehörende Kreuzkapelle bot sich als Begräbnisstätte an, da sie bereits das Grab des 1729 verstorbenen Neffen Emanuel von Savoyen-Carignan-Soissons barg, der ein Sohn von Eugens ältestem Bruder Ludwig Thomas war und sich 1694 mit Theresia von Liechtenstein verheiratet hatte.[34] Die Kosten für die Bestattung und die Trauerfeierlichkeiten übernahm Kaiser Karl VI. Er soll auch ein Grabmal in Auftrag gegeben haben, das jedoch nicht ausgeführt wurde.[35] Das bestehende marmorne Epitaph ließ erst Theresia von Liechtenstein im Jahre 1754 als Gemeinschaftsmonument für ihren Gemahl und für Prinz Eugen ausführen.[36]

Zur Herzgrablege des Prinzen Eugen wurde die Grablegekirche der Herzöge von Savoyen, die seit 1717 auf den Hügeln außerhalb von Turin errichtete Votivkirche der Superga bestimmt. Es scheint hierüber keine Verfügungen des Verstorbenen gegeben zu haben, denn man trug sich in Wien kurze Zeit mit dem Gedanken, das Herz in der Augustinerkirche, wo sich die Herzgrablege der Habsburger befand, beizusetzen.[37]

Anmerkungen:

1 Ausführlich zur dynastischen Abstammung des Prinzen Eugen: Braubach 1963, Bd. 1, S. 21–80.

2 Zum nicht mehr bestehenden Hôtel de Soissons: Petrasch 1955, S. 21–25.

3 Braubach 1963, Bd. 1, S. 74–75.

4 Braubach 1963, Bd. 1, S. 109–110 und 119.

5 Braubach 1963, Bd. 1, S. 138–139 sowie Ausst.-Kat. Schloßhof 1986, Kat.-Nr. 4.12–4.13.

6 Braubach 1963, Bd. 1, S. 139–140. Es handelte sich um S. Michele della Chiusa und die Zisterzienserabtei Casanova.

7 Perger 1986, S. 43–45. D'Este war bis zu seinem Tod im Jahre 1695 ein wichtiger Förderer des Prinzen Eugen. Er hatte ihm 1683 bei Kaiser Leopold I. in Passau die erste Audienz vermittelt, als deren Ergebnis der junge Savoyer als Volontär im kaiserlichen Heer akzeptiert wurde (Braubach 1963, Bd. 1, S. 90–91).

8 Perger 1986, S. 53–55.

9 Perger 1986, S. 47–50.

10 Perger 1986, S. 68–70.

11 Ybl 1926, S. 111 und Braubach 1963, Bd. 1, S. 283–284.

12 Zur Bautätigkeit des Prinzen Eugen auf Csepel und in Promontor: Seeger 2001.

13 Braubach 1963, Bd. 1, S. 284.

14 Fata 1995, S. 106.

15 In Bilje ließ Prinz Eugen, vermutlich nach Plänen Johann Lucas von Hildebrandts, ein heute noch bestehendes Kastell errichten. Zu diesem Bau: Rizzi 1975, S. 134–136 mit Abb. 114–115; Ausst-Kat. Schloßhof 1986, Kat.-Nr. 21.16 (Wilhelm Georg Rizzi); Šćitaroci 2000, S. 74–79 sowie Seeger 2001, S. 139–140.

16 Braubach 1963, Bd. 1, S. 283.

17 Braubach 1963, Bd. 1, S. 283.

18 Ybl 1926, S. 111.

19 Ybl 1926, S. 111.

20 Lorenz 1991, S. 284.

21 Beispielsweise hatte der Vorbesitzer von Csepel und Promontor, Graf Donat Heissler von Heitersheim, jenes Regiment verliehen bekommen, das zuvor der im Juli 1683 gefallene Bruder des Prinzen Eugen, Ludwig Julius von Savoyen, inne gehabt hatte und das Prinz Eugen bei seiner Ankunft im Passau im August 1683 vergeblich zu übernehmen hoffte (Braubach 1963, Bd. 1, S. 91).

22 Braubach 1965, Bd. 5, S. 20. Zu Schloßhof mit der älteren Literatur: Brauneis 1981, S. 40–54 und 124–126 sowie Ausst.-Kat. Schloßhof 1986; Madritsch 1986 und Sigmund 1988.

23 Braubach 1965, Bd. 5, S. 20.

24 Zu Obersiebenbrunn, wo Prinz Eugen den Garten nach Plänen Dominique Girards gestalten ließ: Brauneis 1981, S. 38–40.

25 Braubach 1965, Bd. 5, S. 20.

26 Zu den Ankäufen: Aurenhammer 1969/Geschichte, S. 42–47.

27 Braubach 1965, Bd. 5, S. 92–102 und passim.

28 Zur Bibliothek des Prinzen Eugen: Ausst.-Kat. Wien 1986/Bibliotheca.

29 Kleiner 1969, Taf. 102–114 sowie Aurenhammer 1969, S. 109–114.

30 Schreiden 1982, Kat.-Nr. 24. Das Gemälde befindet sich heute in der Galleria Sabauda in Turin.

31 François Roëttiers war in Paris Hofmaler des bayerischen Kurfürsten Max Emanuel und ging mit diesem 1715 nach München. Anschließend begab er sich nach Wien, wo er 1718 Akademiedirektor wurde (Thieme/Becker, 28 (1934), S. 507). Das durch das Inventar der Gemäldesammlung des Prinzen Eugen bezeugte Gemälde (Auer/Black 1985, S. 342, Nr. V) wurde unter den zahlreichen Porträts des Prinzen Eugen bislang noch nicht identifiziert.

32 Auer/Black 1985, S. 342, Nr. V.

33 Zur Statue: Best.-Kat. Wien 1980, S. 548–554. Ihr Aufstellungsort geht aus Kleiner 1969, Taf. 45 hervor.

34 Mraz 1986 und Braubach 1965, Bd. 5, S. 141–142.

35 Ausst.-Kat. Wien 1997, Kat.-Nr. 5.11 (Luigi Ronzoni).

36 Ausst.-Kat. Wien 1997, Kat.-Nr. 5.11 (Luigi Ronzoni) und Mraz 1986.

37 Braubach 1965, Bd. 5, S. 323, siehe auch Mraz 1986.

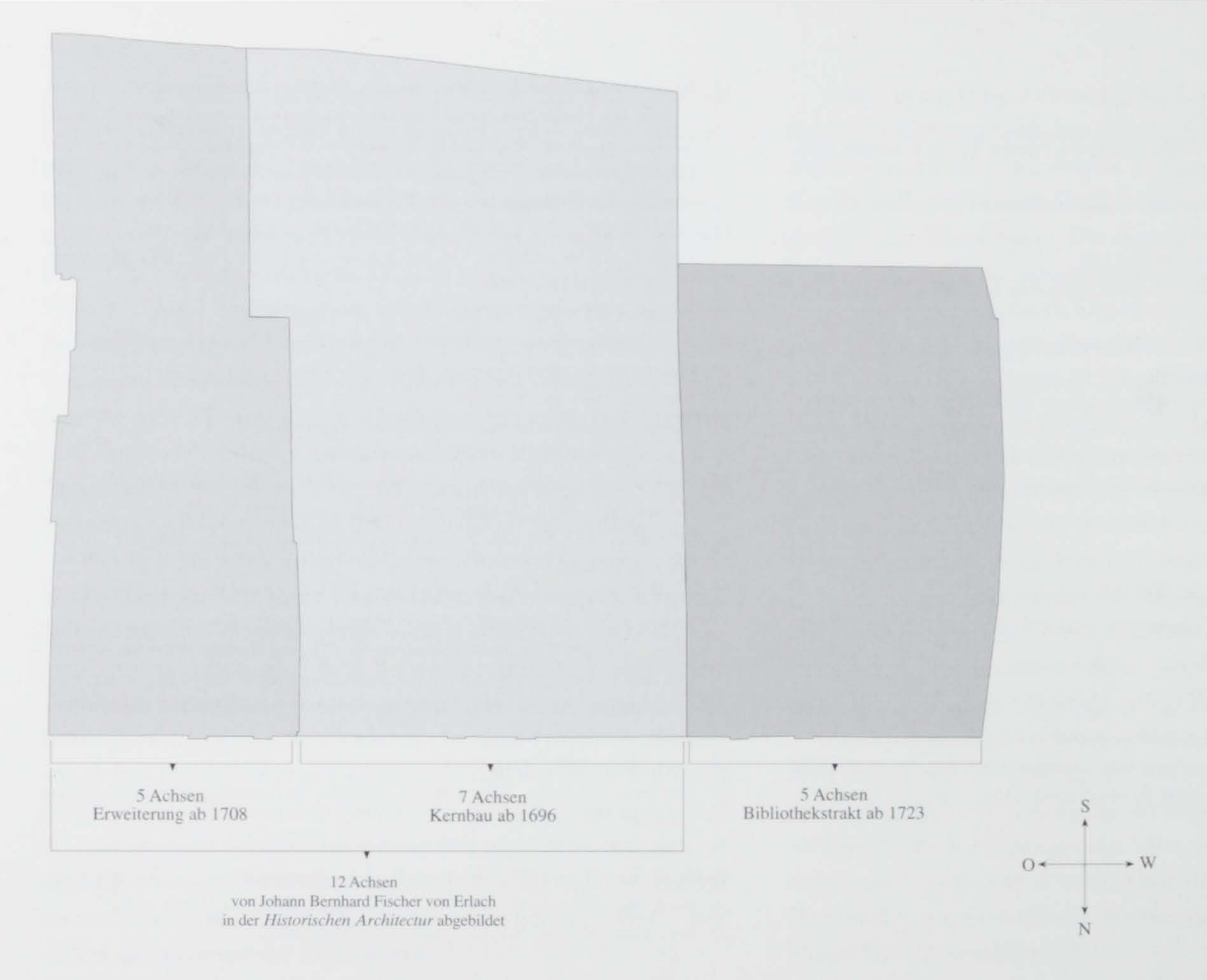


Abb. 3: Stadtpalais des Prinzen Eugen, Erdgeschoßgrundriß mit Bauphasen

Das Stadtpalais in der Himmelpfortgasse

Bauchronologie

Das imposante, 17 Achsen zählende Stadtpalais des Prinzen Eugen in der Himmelpfortgasse in Wien entstand im Verlauf von drei zeitlich verhältnismäßig weit auseinanderliegenden Bauphasen[1] (Abb. 3). Prinz Eugen erwarb 1694 und 1695, kurz nach der Beförderung zum Feldmarschall im Jahre 1693, in der Himmelpfortgasse zwei schmale nebeneinanderliegende, bebaute Grundstücke.[2] Seit etwa 1696, also unmittelbar danach, ließ er die beiden Gebäude durch den Architekten Johann Bernhard Fischer von Erlach zu einem siebenachsigen Adelspalais umbauen. Dieses siebenachsige Palais, das im folgenden als Kernbau bezeichnet wird, war den Raumfunktionen nach zu urteilen als eigenständiges Palais geplant. Wie im Abschnitt zur Appartementeinteilung dargelegt wird, verfügte es über all jene Räumlichkeiten, die ein alleinstehender Adliger in Wien zur standesgemäßen Repräsentation benötigte. 1703 kaufte Prinz Eugen den Grund für eine fünfachsige Erweiterung des Palais nach Osten an.[3] Die bauliche Nutzung dieser Erweiterung wurde allerdings erst 1708 unter der Bauleitung Johann Lukas von Hildebrandts in Angriff genommen. Abgeschlossen wurde das Bauunternehmen etwa im Jahre 1724 durch einen 1723 begonnenen fünfachsigen Anbau im Westen.[4]

Vermutlich hat Prinz Eugen die 1708 unter der Bauleitung Johann Lukas von Hildebrandts erfolgte östliche Palaiserweiterung von Anfang an ins Auge gefaßt. Dafür spricht die wiederholt vorgetragene Erkenntnis, daß Fischer von Erlachs Fassadenentwurf wegen dem in Fischers Œuvre ungewöhnlichen Verzicht auf Risalite von vornherein eine ein- oder beidseitige Verlängerung vorsah.[5] In der Tat bezeichnete Fischer von Erlach in seinem 1721 veröffentlichten Werk, *Entwurff Einer Historischen Architectur*, das in idealisierter Freistellung mit 12 Achsen wiedergegebene Stadtpalais des Prinzen Eugen ausdrücklich als seine eigene Erfindung (Abb. 4).[6] Eine von Anfang an eingeplante Palaiserweiterung läßt sich durchaus mit dem Sachverhalt eines voll funktionstüchtigen Kernbaus vereinbaren. Sie offenbart Prinz Eugen als einen ambitionierten, in überschaubaren Schritten planenden Bauherrn.

Wie aus einer Reihe von nachstehend aufgeführten Sachverhalten hervorgeht, begann Fischer von Erlach mit dem Umbau der Vorgängerbebauung nicht an der durch das Baugesuch in das Jahr 1697 datierten Fassade, sondern schon spätestens im Jahre 1696 in

der Mitte des Grundstücks mit dem monumentalen Treppenhaus und dem heute nicht mehr bestehenden großen Saal. Im gleichen Jahr 1697, in dem Prinz Eugen im Mai darum ansuchte, mit der Fassade die bisherige Baulinie überschreiten zu dürfen,[7] und im Juni der Baukonsens erteilt wurde,[8] kamen bereits, wohl im Sommer, der aus Bologna berufene Quadraturist Marcantonio Chiarini und der Mailänder Figurenmaler Andrea Lanzani nach Wien, um die Decken des Piano nobile zu freskieren.[9] Von dem Malergespann Chiarini und Lanzani hat sich bis heute die Decke des Audienzzimmers erhalten. Da das Audienzzimmer direkt an der gemäß dem Baukonsens im Juni 1697 begonnenen Fassade liegt, kann es im Sommer 1697 schwerlich im Rohbau fertiggestellt und für die Ausmalung vorbereitet gewesen sein. Offenbar haben Chiarini und Lanzani 1697 mit ihrer Arbeit im großen Saal begonnen und erst im darauffolgenden Jahr 1698, dem Jahr ihrer Abreise, das Audienzzimmer freskiert. Die zu rekonstruierende Abfolge der Malerarbeiten Chiarinis und Lanzanis spricht sehr für die Auffassung, daß der große Saal spätestens seit 1696 errichtet wurde.

Der hier vorgeschlagene Bauverlauf wird durch den im Original zwar verlorenen, in Abschrift jedoch bekannten Kostenvoranschlag der hinzugezogenen Handwerker aus dem Jahre 1697 gestützt.[10] Der Kostenvoranschlag wurde dem Ansuchen um Steuerfreiheit beigelegt und sollte den Magistrat der Stadt Wien von der Stattlichkeit des zukünftigen Palais des Prinzen Eugen überzeugen.[11] Aus den einzelnen Posten geht hervor, daß die Errichtung der Fassade mit Hauptportal und Kranzgesims sowie die Ausgestaltung der straßenseitigen Räume und die Aufrichtung des Dachstuhls samt Ziegeldeckung unmittelbar bevorstand. Das Treppenhaus Fischer von Erlachs[12] mit den Atlanten des Bildhauers Giovanni Giuliani[13] hingegen wurde im Voranschlag nicht aufgeführt. Zusammen mit dem bei der Befürwortung ausgesprochenen Passus, Prinz Eugen habe den Neubau schon *zimblich angefangen*,[14] spricht das Fehlen des Treppenhauses im Kostenvoranschlag dafür, daß das Treppenhaus und der Saal schon weitgehend fertiggestellt waren, der Baubeginn also auf spätestens 1696 zu datieren ist.

Im Jahre 1698 fand ein Planwechsel bei der Dekoration des Paradeappartements statt. Aus dem Kostenvoranschlag von 1697 geht hervor, daß zu jenem Zeitpunkt für die Räume entlang der Fassade Stuckdecken mit feinen Blattranken vorgesehen waren.[15] Diese gelangten jedoch nicht zur Ausführung. Vielmehr wurde das Audienzzimmer im Sommer 1698 von Chiarini und Lanzani mit einem die Decke gänzlich ausfüllenden Fresko versehen. Das anschließende Paradeschlafzimmer erhielt ebenfalls einen freskierten Plafond, der allerdings erst anläßlich des zweiten Wienaufenthaltes von Marcantonio Chiarini im Jahre 1709 ausgeführt wurde. Es läßt sich rekonstruieren, daß mit dem für die Deckendekoration durch den Kostenvoranschlag dokumentierten Planwechsel auch ein Planwechsel bei der Einteilung der Räume entlang der Fassade einherging. Die Art der seit 1698 vorgenommenen Veränderungen und die Argumente, aus denen sich diese Veränderungen erschließen lassen, werden in den Abschnitten zur Appartementeinteilung und zur Ausstattung dargelegt.

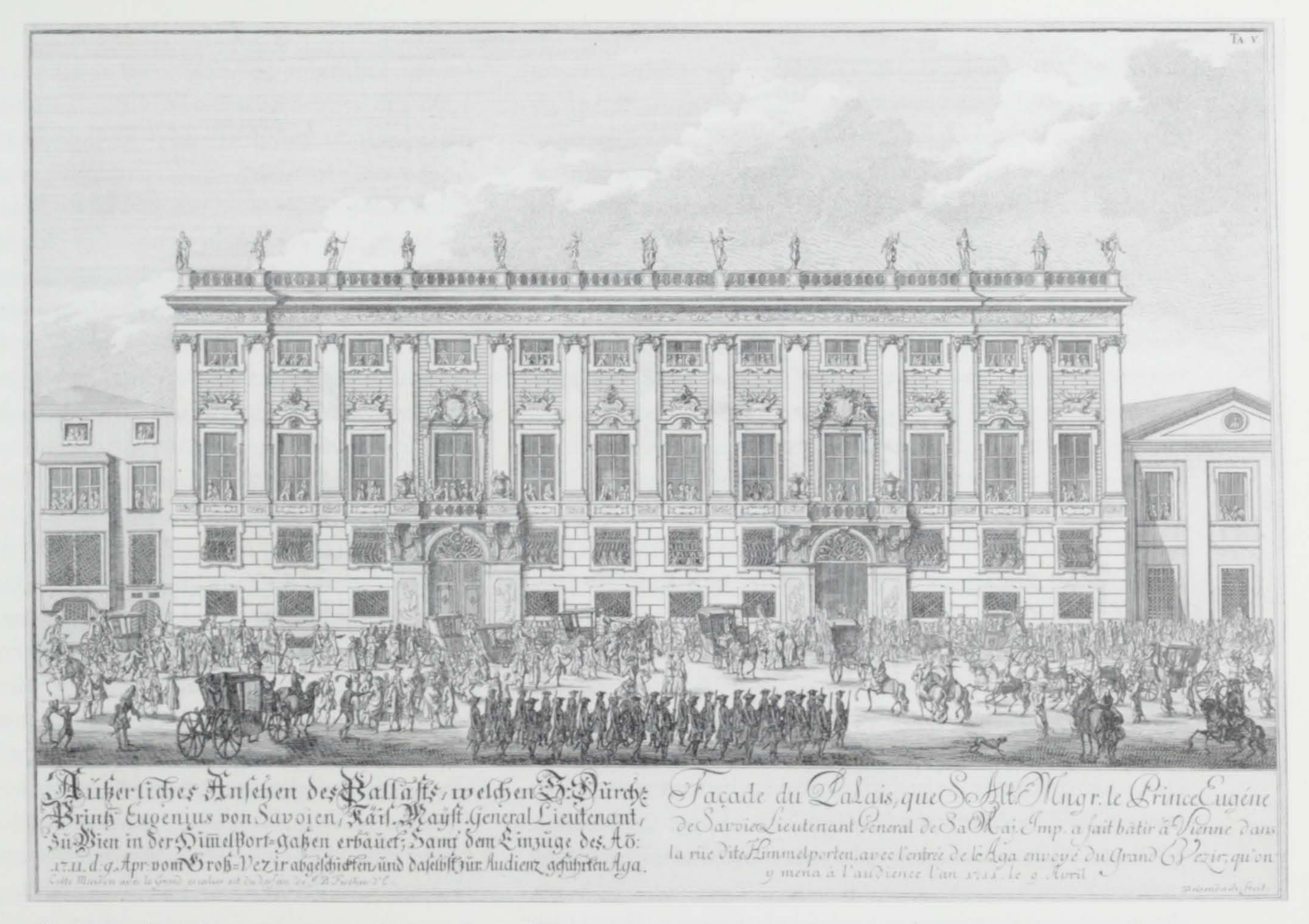


Abb. 4: Stadtpalais des Prinzen Eugen, Ansicht von Johann Bernhard Fischer von Erlach

Kurz nach dem 1698 stattgefundenen Planwechsel bei der Dekoration des Paradeappartements wurde Fischer von Erlach als Architekt des Prinzen Eugen durch Johann Lucas von Hildebrandt abgelöst. Der genaue Zeitpunkt des Architektenwechsels läßt sich in Ermangelung von Schriftquellen nur annähernd bestimmen. Er lag zwischen Juni 1699, dem Datum von Hildebrandts Ansuchen um die Hofarchitektenstelle,[16] und Herbst 1701, dem frühesten schriftlich belegten Wirken Hildebrandts im Stadtpalais.[17] Wie im abschließenden Kapitel „Person und Verdienst" dargelegt wird, nahm Prinz Eugen den Architektenwechsel vermutlich im Spätsommer 1699 vor.

Die Ausstattung des Paradeappartements, die ja wegen der Stoffe, Spiegel und Leuchter der finanziell aufwendigste Teil eines Bauunternehmens war, zog sich in der Folgezeit über mehrere Jahre hin. Durch zufällig erhaltene Schriftquellen sind die Arbeiten vom Winter 1701/02 dokumentiert. Damals vergoldete und bemalte der ansonsten nicht weiter bekannte Giuseppe Facchinetti die Türen des Paradeschlafzimmers, die Fensternische des Kabinetts sowie zahlreiche Lambristafeln.[18] Im Januar 1702 war der Kaminaufsatz im Paradeschlafzimmer in Arbeit.[19]

Nach eineinhalbjähriger kriegsbedingter Abwesenheit in Oberitalien, die durch den Antritt der lombardischen Statthalterschaft im April 1707 gekrönt wurde, nahm Prinz Eugen im Frühjahr 1708 den östlichen Erweiterungsbau in Angriff (Abb. 3), der zügig errichtet worden zu sein scheint. Bereits im Sommer 1708 bat er den kaiserlichen Botschafter in England, Graf Johann Wenzel Gallas, ihm in London 55 Türschlösser anfertigen zu lassen.[20] Im Juli 1708 gab er in Mailand oder Turin Wandbespannungen und Möbel in Auftrag, die nach den vom Tapezierer in Wien erstellten Zeichnungen und Maßangaben anzufertigen seien.[21] 1709 reiste Marcantonio Chiarini ein zweites Mal aus Bologna an, um zuerst die Decke des Paradeschlafzimmers im Kernbau und dann jene der Galerie im östlichen Erweiterungsbau zu freskieren.[22] Im Februar 1711 standen in Wien großformatige Spiegelgläser aus dem Besitz des Prinzen Eugen zum Verkauf, die Prinz Eugen wegen mangelnder Reinheit zwar nicht behalten wollte,[23] die jedoch dem Datum nach zu urteilen, für die Erweiterung des Stadtpalais vorgesehenen waren.

Auf den Ankauf des Stadtpalais durch Maria Theresia im Jahre 1752 folgte die Umwandlung zur obersten Münzbehörde, was eine Reihe von tiefgreifenden Umbauten insbesondere der rückwärtig gelegenen Räumlichkeiten mit sich brachte.[24] Das zum Stadtpalais des Prinzen Eugen bislang bekannte Planmaterial setzt erst mit einem in der Albertina aufbewahrten Plansatz aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein,[25] der bereits die unter Maria Theresia vorgenommenen Unterteilungen der einst großzügig dimensionierten Räume in wohnlichere Amtsstuben zeigt. Die in der vorliegenden Arbeit in graphisch veränderter Form publizierten Grundrisse (Abb. 3, 17 und 19) stammen aus den Jahren 1840/41[26] und übertreffen den Plansatz aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an Genauigkeit.

Die Fassade

Die von der Kärntner Straße in östlicher Richtung abzweigende Himmelpfortgasse lag abseits des noblen Herrenviertels, in dem sich der alteingesessene Adel zwischen Hofburg und dem hochmittelalterlichen Standort des Herzogshofes, dem Platz ‚am Hof', etabliert hatte. Sie bot jedoch den Vorteil, daß in ihrem von Klöstern, schmalen Adels- und Bürgerhäusern sowie Gasthöfen geprägten Umfeld gegen Ende des 17. Jahrhunderts, als vermehrt Bürger in die Vorstädte übersiedelten, immer wieder Baugründe zu erwerben waren.[27] Etwa gleichzeitig mit Prinz Eugen kaufte Feldmarschall Graf Corbelli 1695 zwei ältere Häuser in der parallel zur Himmelpfortgasse verlaufenden Johannesgasse, um sie zu einem neunachsigen Palais umzubauen.[28] Ebenfalls in der Johannesgasse hatte um 1690 Graf Johann Adam Questenberg zu seinem ererbten Palais das Nachbarhaus hinzugekauft. Er ließ 1701 die heute noch bestehende sechzehnachsige Fassade errichten, wobei die östliche Hälfte des Gebäudes von vornherein zur Vermietung gedacht war.[29] An die nur mäßig noble Herkunft der Himmelpfortgasse erinnert heute noch ihre Schmalheit, wodurch der Blick auf das hoch aufragende Palais des Prinz Eugen beeinträchtigt und das an der Straßenseite gelegene Paradeappartement verdunkelt wird. In den zeitgenössischen Beschreibungen wurde dieser Makel immer wieder moniert.[30]

Für Prinz Eugen entwarf Fischer von Erlach einen Palast mit einem hohen, mit zwei Halbgeschossen und den Kellerfenstern ungewöhnlich gut genutzten Sockel (Abb. 4–5). Das darüber aufgehende Piano nobile zeichnete er zusammen mit dem Mezzanin durch glatte Pilaster ionischer Ordnung aus, deren Schäfte durch Hildebrandt erst im nachhinein mit Lagerfugen versehen wurden.[31] Fischer verstärkte den Gegensatz zwischen tragendem Sockel und emporgehobenem Nobelgeschoß, indem er den gequaderten Sockel ohne Gliederung beließ und lediglich in jeder zweiten Quaderlage durch die planvoll gesetzten Stoßfugen einen Achsenbezug zur Pilasterordnung herstellte. Die Fenster des Piano nobile erhielten abwechselnd gerade und in der Mitte segmentbogig erweiterte Verdachungen, wobei der Haupteindruck der Verdachungen von den darüber angebrachten, schweifgiebelförmigen Kartuschen mit Trophäendekor bestimmt wurde (Abb. 10). Pilaster und Trophäendekor hoben sich wirkungsvoll von einer fein gequaderten, lichtgelb gefaßten Wand ab.[32] Eine figurenbestandene Balustrade oberhalb eines glatt durchlaufenden Kranzgesimses verdeckte in italienischer Manier ein flaches Dach.

Die Mitte des siebenachsigen Kernbaus bestimmt ein hohes, den gesamten Gebäudesockel ausnutzendes Rundbogenportal mit darüber vorkragendem Balkon. Wie aus dem erhaltenen Baugesuch vom Mai 1697 hervorgeht, war man sich darüber im klaren, daß angesichts der Enge der Himmelpfortgasse ein vor die Fassadenflucht tretendes Portal, wie es bei Adelspalästen im Herrenviertel üblich geworden war, nicht genehmigt werden würde.[33] Die zu beiden Seiten des Portals angebrachten Reliefplatten mit Darstellungen von Herkules und Antaeus auf der linken und von Aeneas und



Abb. 5: Stadtpalais des Prinzen Eugen, Fassade mit Hauptportal

Anchises auf der rechten Seite sollten möglicherweise nicht zu realisierende vollplastische Trägerfiguren ersetzen. Oberhalb der bis zum Portalkämpfer reichenden Reliefplatten beginnen je zwei mächtige, den Balkon stützende Volutenkonsolen. Vervollständigt wird die Hervorhebung der Mittelachse durch die Ädikula der Fenstertür im Piano nobile, deren konkav einschwingendes Gebälk auf Hermenpilastern ruht, sowie durch das von zwei weiblichen, kriegerisch bekleideten Personifikationen gehaltene Wappen des Hausherrn, das später gegen das Kaiserwappen ausgetauscht wurde.[34]

Als Vorbild für die fischersche Fassade gilt, wohl zu recht, seit Dagobert Frey ein aus den siebziger Jahren des 17. Jahrhunderts stammender Fassadenentwurf für das Palais Dietrichstein in der Wiener Herrengasse (Abb. 6).[35] Bei einer weniger steilen Proportionierung sah dieser ebenfalls eine risalitlose Fassade mit einer Piano nobile und Mezzanin zusammenfassenden Kolossalordnung vor. Während sich jedoch das Sockelgeschoß beim Palais Dietrichstein im Einklang mit der darüber aufgehenden Pilasterordnung verkröpfen sollte, entschied sich Fischer von Erlach für einen glatten Unterbau und setzte damit Sockel- und Pilastergeschosse pointiert voneinander ab. Diese Art, das Piano nobile hervorzuheben, hatte in Wien 1688 mit Henrico Zuccallis Planung für das Stadtpalais Kaunitz, später Liechtenstein, Einzug gehalten (Abb. 7) und geht auf Gianlorenzo Berninis überaus erfolgreiche, ab 1664 errichtete Fassade des Palazzo Chigi-Odescalchi in Rom zurück (Abb. 8).[36]

Über das allgemeine Gestaltungsprinzip des nicht verkröpften Sockels und der darüber aufgehenden, zwei Geschosse zusammen-

fassenden Instrumentierung hinaus verwendete Fischer von Erlach auch für das dichte Fassadenrelief am Stadtpalais des Prinzen Eugen Motive der berühmten römischen Fassade des Palazzo Chigi-Odescalchi.[37] Am Palazzo Chigi-Odescalchi blieben die kolossalen Pilaster kompositer Ordnung auf dort unverputzter Ziegelmauer dem Mittelrisalit vorbehalten und setzten diesen wirkungsvoll von den lediglich gequaderten, auf dem Stich Giovanni Battista Faldas gebänderten Rücklagen ab. Abgestimmt auf die Rhythmisierung der Obergeschosse, war der Sockel am Mittelrisalit glatt verputzt, an den Rücklagen gequadert. Fischer übertrug für das Stadtpalais des Prinzen Eugen sowohl die Pilastergliederung des Mittelrisalits mit den Balustradenfiguren als auch die Quaderung der Rücklagen auf die gesamte Fassade und versah den Sockel durchgehend mit Quaderfugen. Dadurch, daß er gleichsam alle Mittel der berninianischen Fassade bündelte, verhalf er dem Palais des Prinzen Eugen zu Kompaktheit und Gravität, ohne den tektonischen Gegensatz von Sockel und Hauptgeschoß zu beeinträchtigen. Das in Rom seit der Renaissance für Palastfassaden typische hellockerfarbene Ziegelmauerwerk, das an Berninis Fassade die aus Travertin gearbeiteten Pilaster hinterfängt, setzte Fischer von Erlach dabei in eine lichtgelbe Wandfärbung der Obergeschosse um. Mit dieser Leichtigkeit vermittelnden Farbigkeit unterstrich er den Gegensatz zum schwerer wirkenden Gebäudesockel.

Aufgrund der erläuterten Zusammenhänge mit den Wiener Fassaden Dietrichstein und Kaunitz-Liechtenstein sowie der in Wien bereits eingeführten Rezeption der Fassade Chigi-Odescalchi darf man wohl davon ausgehen, daß Prinz Eugen von dem übergeordneten Wunsch ausging, mit der Fassade seines Stadtpalais an in Wien gepflegte Lösungen anzuschließen. Den Erfolg dieser Zielsetzung garantierte bereits die Wahl Fischer von Erlachs, da dieser damals nicht nur kaiserlicher Hofingenieur war, sondern zugleich der renommierteste Architekt des Wiener Hochadels.[38]

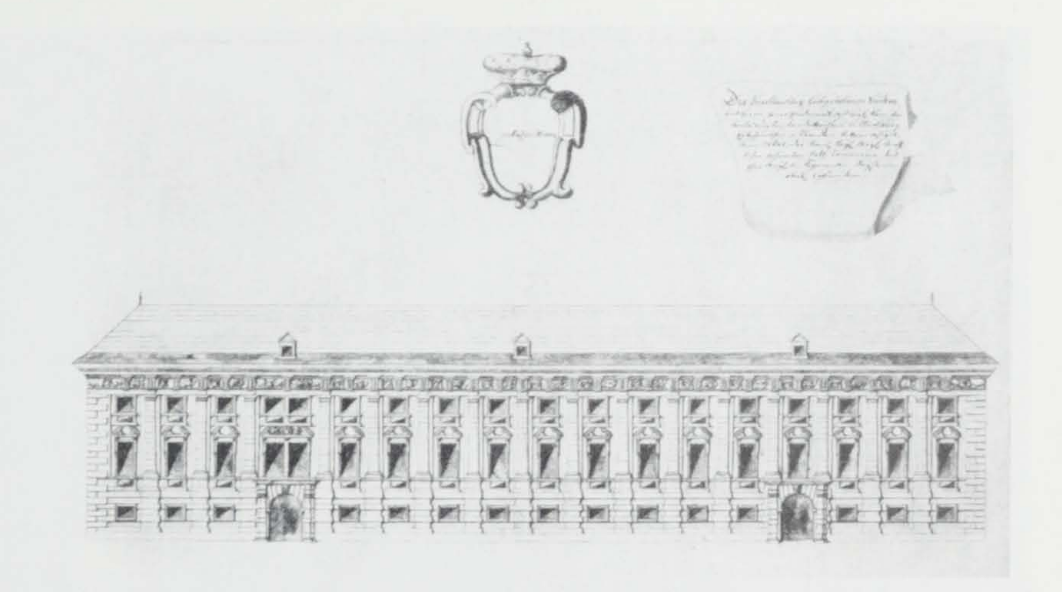


Abb. 6: Fassadenentwurf für das nicht ausgeführte Stadtpalais Dietrichstein in der Wiener Herrengasse, 70er Jahre des 17. Jahrhunderts (nach Wolfgang Wilhelm Praemer)

Eine herausragende Charakterisierung erfuhr die Palastfassade des Prinzen Eugen durch ihren reichen, heute nur noch teilweise erhaltenen Trophäendekor (Abb. 9–10). Im Sockelgeschoß wurde in das Feld oberhalb der Portalarchivolte ein dichtes Gebinde von

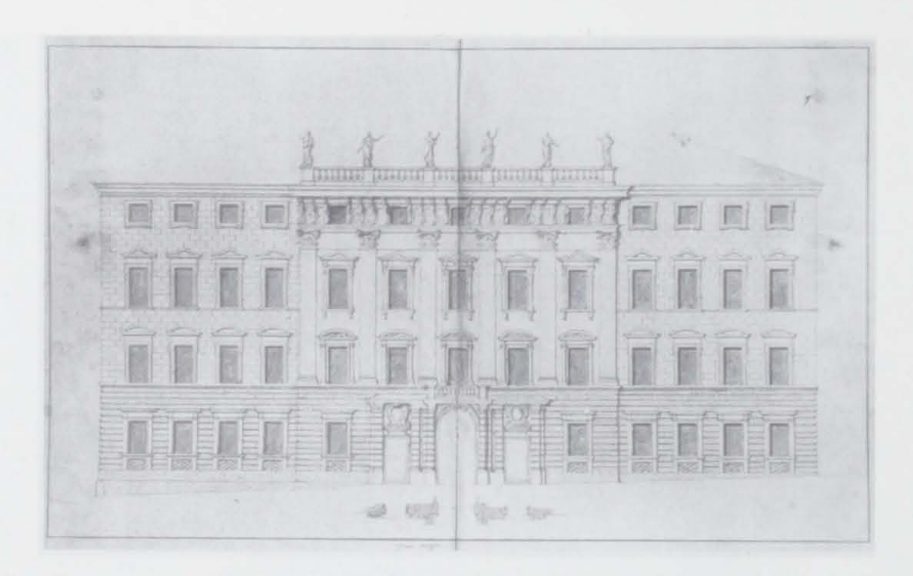


Abb. 7: Henrico Zuccalli, Fassadenentwurf für das Stadtpalais Kaunitz-Liechtenstein in Wien, um 1689/90

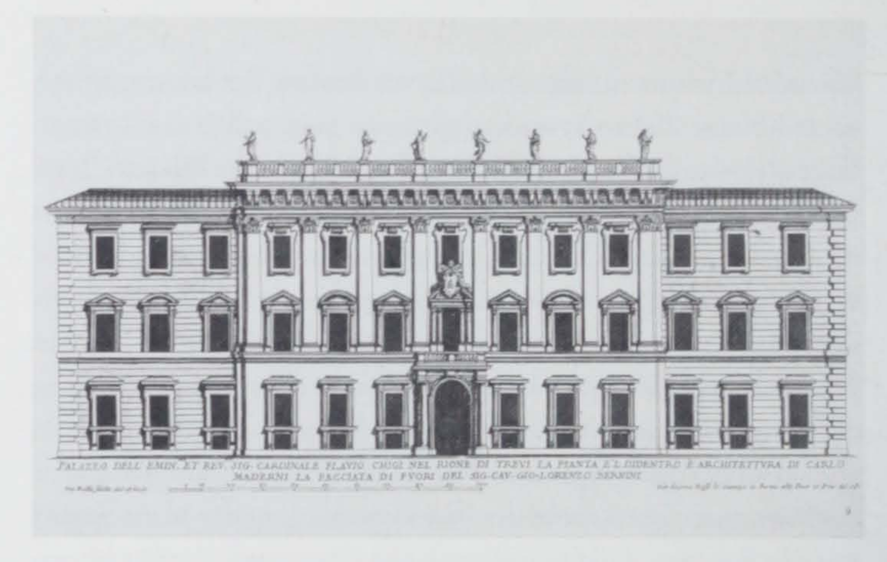
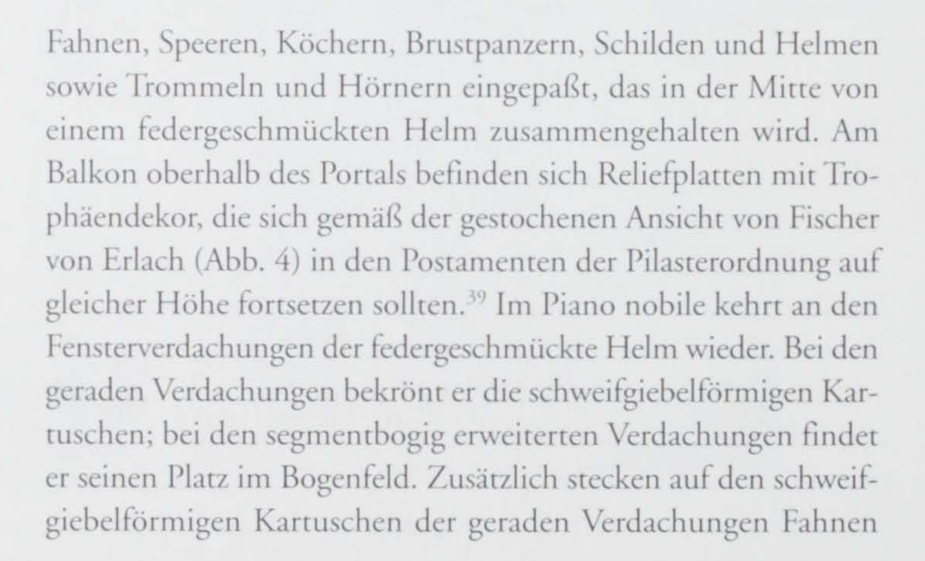


Abb. 8: Rom, Palazzo Chigi-Odescalchi (Giovanni Battista Falda)



Fahnen, Speeren, Köchern, Brustpanzern, Schilden und Helmen sowie Trommeln und Hörnern eingepaßt, das in der Mitte von einem federgeschmückten Helm zusammengehalten wird. Am Balkon oberhalb des Portals befinden sich Reliefplatten mit Trophäendekor, die sich gemäß der gestochenen Ansicht von Fischer von Erlach (Abb. 4) in den Postamenten der Pilasterordnung auf gleicher Höhe fortsetzen sollten.[39] Im Piano nobile kehrt an den Fensterverdachungen der federgeschmückte Helm wieder. Bei den geraden Verdachungen bekrönt er die schweifgiebelförmigen Kartuschen; bei den segmentbogig erweiterten Verdachungen findet er seinen Platz im Bogenfeld. Zusätzlich stecken auf den schweifgiebelförmigen Kartuschen der geraden Verdachungen Fahnen und dicht mit Pfeilen gefüllte Köcher. Das Gebälk nahm einen heute verlorenen stuckierten Trophäenfries auf.

Der die gesamte Fassade erfassende Trophäendekor stellte für den Wiener Palastbau ein Novum dar. Bis dahin beschränkte sich die Fassadendekoration auf eine architektonische Gliederung, die gelegentlich durch Kartuschen, bei Fischer von Erlachs Stadtpalais Strattmann in der Bankgasse durch figürliche Hermenpilaster bereichert wurde. Stadt-, Gartenpalais und Landsitze ausgezeichneter Angehöriger der kaiserlichen Armee, wie beispielsweise Schloß Niederweiden im Marchfeld, das Fischer von Erlach um 1693 für Graf Ernst Rüdiger Starhemberg, dem Verteidiger Wiens bei der Türkenbelagerung von 1683, errichtet hatte,[40] besaßen kei-



Abb. 10: Stadtpalais des Prinzen Eugen, Fenster des Piano nobile

Abb. 9: Stadtpalais des Prinzen Eugen, Hauptportal

nerlei Trophäendekor am Außenbau. Das Stadtpalais des kaiserlichen Generals Enea Silvio Caprara, das ab 1694 von Domenico Egidio Rossi erbaut wurde,[41] spielte zwar mit einer starken Rustika auf die militärische Profession des Hausherrn an, wies jedoch noch nicht den anschaulichen Trophäendekor auf, der nur zwei Jahre später das Stadtpalais des Prinzen Eugen auszeichnen sollte. Außerhalb der habsburgischen Erblande läßt sich die ab 1700 ebenfalls von Domenico Egidio Rossi errichtete Residenz des Türkensiegers Markgraf Ludwig Wilhelm von Baden-Baden in Rastatt anführen, in deren Marmorsaal zwar mit gefesselten Türken und Trophäen auf die Siege des ‚Türkenlouis' angespielt wurde (Abb. 131), für den Außenbau jedoch keinerlei Kriegs- und Siegesutensilien vorgesehen waren.

Die Erfindung der phantasievollen Trophäendekoration an der Fassade des Prinz Eugenschen Stadtpalais dürfte Fischer von Erlach zuzuschreiben sein. Dafür spricht der Umstand, daß das mittlere, unter Fischers Ägide entstandene Portal fast ausschließlich antikes Kriegsgerät zeigt, wohingegen das östliche, unter Hildebrandts Bauleitung errichtete Portal mit Kanonen, türkischen Fahnen, Pfeil und Bogen ein vorwiegend zeitgenössisches Instrumentarium versammelt. Bekanntermaßen gehörte es zu den besonderen Fähigkeiten und Anliegen Fischer von Erlachs, hochrangige Bauherren durch angemessene Rückgriffe auf die römische Antike zu verherrlichen. Das diesbezüglich ausgeprägteste Beispiel ist der Kaiser Leopold I. gewidmete Idealentwurf für einen Neubau in Schönbrunn (Abb. 164).[42] Weiterhin spricht für Fischer als Inventor des Trophäendekors, daß dieser bereits drei Jahre vor dem Stadtpalais des Prinzen Eugen in Salzburg für das Portal des erzbischöflichen Marstalls eine ähnliche, wenngleich viel flachere, Dekoration mit Kriegsutensilien entworfen hatte.[43]

Gründe für die Entwicklung des die gesamte Fassade erfassenden, stark plastischen Trophäendekors am Stadtpalais des Prinzen Eugen dürften die Enge der Himmelpfortgasse und die, gemessen am Herrenviertel, abgeschiedene Lage des Palais gewesen sein. Beide Umstände verlangten nach starken, Aufmerksamkeit erweckenden Reizen. Im Hinblick auf die späteren militärischen Erfolge des Prinzen Eugen hat man als besonders gelungen die festlich-ephemere Note der Trophäen zu würdigen. Die auf die schweifgiebelförmigen Kartuschen aufgesteckten Fahnen sind lebensnah verknittert und wirken, als seien sie soeben aus aktuellem Anlaß angebracht worden. Bedenkt man, daß Prinz Eugen zu dem Zeitpunkt, als Fischer von Erlach die Fassade wohl spätestens 1696 entworfen hat, noch einer unter mehreren Feldmarschällen der kaiserlichen Armee war, so erscheint die ephemere Art der Trophäenanbringung selbstbewußt und ambitioniert. Der große Erfolg der Schlacht von Zenta im September 1697, als Prinz Eugen, nachdem er zum ersten Mal den ersehnten Oberbefehl über die kaiserlichen Truppen in Ungarn erhalten hatte, das türkische Heer beim Überqueren der Theiß vernichtend schlagen konnte, stand damals noch aus.[44]

Im Vergleich mit der Plastizität des Trophäendekors fällt die zurückhaltend flache Gestaltung der beiden seitlichen Portalreliefs auf (Abb. 5 und 9). Sie werden seit den zwanziger Jahren des 20. Jahr-

hunderts von französischen Triumphbögen hergeleitet[45]. Gegen eine Rezeption französischer Triumphbögen und auch französischer Portale spricht jedoch das Fehlen einer durchgehend gequaderten Portalarchivolte, wie sie für die französische Architektur typisch ist. Vielmehr legt die bei der Genehmigung des Fassadenneubaus in der Himmelpfortgasse vom Wiener Magistrat im Mai 1697 angeführte Begründung, sie dürfe gebaut werden, weil das Portal nicht auf dem Straßenniveau sondern nur mit seiner Bekrönung über die Baulinie ragen werde,[46] den Schluß nahe, daß die seitlichen Portalreliefs auf den Verzicht auf eine herausgestellte Portallösung und damit gleichfalls auf die Enge der Himmelpfortgasse zurückzuführen sind.[47] In einer breiteren Straße wären entsprechend der Herkulesthematik der seitlichen Portalreliefs vollplastische Herkulesfiguren vorstellbar gewesen, wie sie sich mehr als 15 Jahre später der Prinz Eugen in Ergebenheit verbundene Graf Johann Wenzel Gallas in Prag durch Johann Bernhard Fischer von Erlach errichten ließ.[48]

Gemäß der Charakterisierung Vitruvs und Serlios stand die ionische Ordnung für Apoll.[49] Somit kennzeichnete die Fassade des Stadtpalais Prinz Eugen nicht nur als Kriegshelden, sondern auch als Förderer der schönen Künste. Die Evozierung der apollinischen Eigenschaften des Prinzen Eugen erweiterte die Feldherrenikonographie der Fassade und ergänzte sie um diejenige des Friedensstifters, da nur im Frieden die Künste zu ihrem Recht kommen können. Die beiden ideellen Eckpunkte des ehrgeizigen Fassadenprogramms kehrten auf der Dachbalustrade in anschaulicher Form als Skulpturen wieder. Herkules und Apoll, die in Fischers Darstellung (Abb. 4) jeweils berühmten römischen Vorbildern, nämlich dem Herkules Farnese, beziehungsweise dem Apoll im vatikanischen Belvederehof, nachempfunden waren,[50] nahmen hier die Eckpositionen ein. Dazwischen entfaltete sich ein Reigen anderer Gottheiten.



Wegeführung und Appartementeinteilung

Die repräsentativen Durchgangsräume

Das Portal in der Mittelachse des Kernbaus von 1696 öffnet sich auf eine langgestreckte, als Wegverteiler dienende Durchfahrt, deren Gewölbe von Santino Bussi ausstuckiert wurden (Abb. 11).[51]

Die Durchfahrt mündet am Ende des längsrechteckigen Grundstücks in einen mittelgroßen Hof, der ursprünglich wohl nur an den beiden Längsseiten von Trakten eingefaßt und somit nahezu quadratisch war (Abb. 12).[52] Die seitlichen Hoftrakte haben die gleiche Höhe wie der straßenseitige Gebäudeflügel (Abb. 13). Ihr Sockel wurde durch eine aufgeputzte Quaderung der Hauptfassade angenähert, wohingegen die aufgehenden Wände mittels Gesimsen eine geschoßweise, gemessen an der Hauptfassade sehr zurückgenommene Gliederung erhielten. Die aus Brüssel angereiste Gesandtschaft, die dem Prinzen Eugen als designiertem Statthalter der österreichischen Niederlande einen Besuch abstattete, berichtete im Jahre 1716 von einem marmornen Wasserbecken im Hof sowie einer Pferdetränke.[53] Erst 1734, also kurz vor dem Tod des Prinzen Eugen, wurde von dem in Wien ansässigen Bildhauer Christoph Mader der anscheinend figürliche Brunnen geschaffen, den die Beschreibung in den Helden-Thaten erwähnt.[54]

Fischer unterteilte die Durchfahrt in drei etwa gleich lange Abschnitte (Abb. 3). Den mittleren Teil weitete er gegenüber dem

Abb. 11: Stadtpalais des Prinzen Eugen, Durchfahrt mit Blick in den Hof

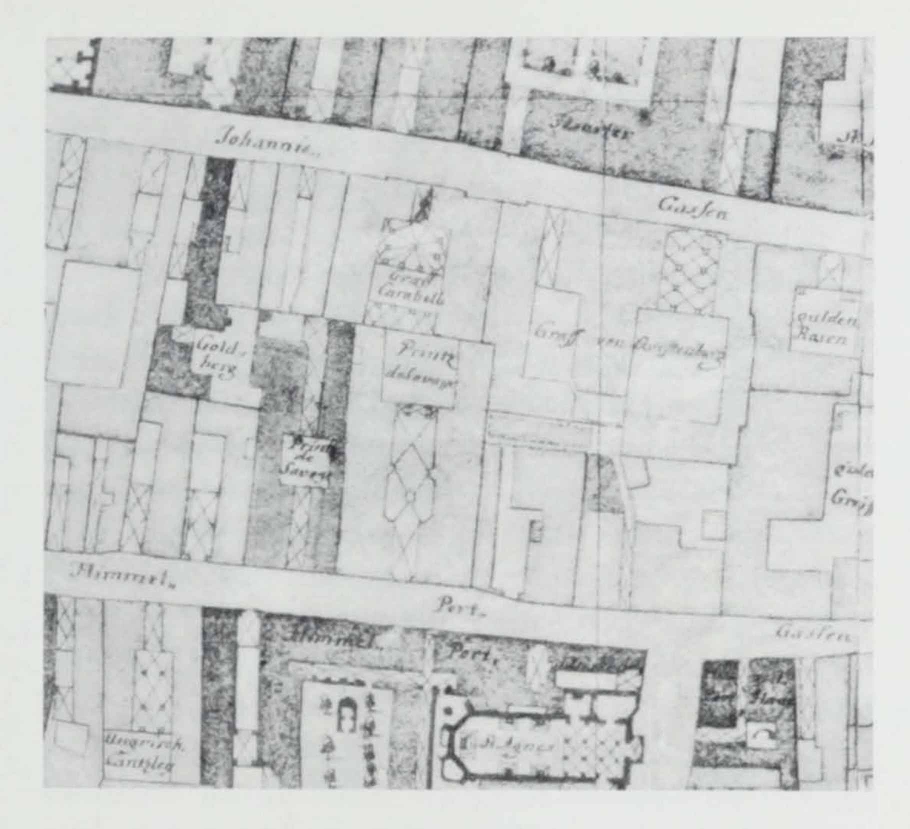


Abb. 12: Stadtpalais des Prinzen Eugen auf dem Wienplan des Arnold von Steinhausen, 1710

Abb. 13: Stadtpalais des Prinzen Eugen, Hof am Ende des Grundstücks, Nordwestecke



ersten, gangartigen Abschnitt zu einem quadratischen Raum aus und richtete sehr geschickt auf dessen Grundfläche einen Lichthof ein, ohne daß im Erdgeschoß wertvoller Platz verloren ging. Der im folgenden als Kuppelhof bezeichnete Lichthof (Abb. 17 und 19) versorgt die Durchfahrt durch ein längsovales Oberlicht (Abb. 11) auf raffinierte Weise mit Helligkeit.[55] Der dritte, nur wenig schmälere Abschnitt verengt sich am Ende durch eine Bogenstellung, deren von der Wand abgerückten toskanischen Säulen im Gegenlicht des Hofes effektvoll zur Geltung kommen.[56]

Rechter Hand beginnt im letzten Abschnitt der Durchfahrt nach einem schmiedeeisernen Gitter das monumentale, ausschließlich in das Piano nobile führende Treppenhaus (Abb. 14–15). Der erste, insgesamt vierzehn flache Stufen umfassende Treppenlauf steht im rechten Winkel zur Durchfahrt und wird an beiden Seiten von je zwei Atlanten flankiert, die das balkonartig in das Treppenhaus hineinragende obere Vestibül tragen. Seine Achse endet sowohl treppauf in einer Statuennische als auch treppab, wo sich die Nische in der Durchfahrt an der gegenüberliegenden Seitenwand befindet. Im Anschluß an das erste Podest beginnen symmetrisch zwei parallel zur Durchfahrt liegende, verhältnismäßig lange Treppenläufe, die sich nach einem Wendepodest und einer zweiten, deutlich kürzeren Stufenfolge im oberen Vestibül wieder vereinen. Bedenkt man, daß das Treppenhaus weder an der Hauptfassade noch direkt am Hof liegt, sondern seitlich der Durchfahrt an einem lichtarmen Ort der Anlage, so vermag man seine entwurfstechnisch gut gelöste Belichtung zu würdigen. Im Erdgeschoß

Abb. 14: Stadtpalais des Prinzen Eugen, Treppenhaus

erhielt es durch eine dem Hof zugewandte vergitterte Tür[57] und im Piano nobile durch zwei dem Hof zugewandte Fenster Licht.

Beim Aufstieg in das Piano nobile wird der Weg zur Rechten des ersten Podests von der verheißungsvolleren Ikonographie begleitet. Über den Wendepodesten, die Fischer von Erlach jeweils in eingeschossigen Anräumen untergebracht hat, nehmen flache, weiß stuckierte Decken jeweils ein ovales Einsatzgemälde auf. Während sich auf der rechten Seite Fama oder Aurora[58] zeigt, ist der Sturz des Ikarus auf der linken Seite zu sehen. An beide Wendepodeste schließen Türen an, deren Supraportenreliefs Herkules darstellen, und zwar rechts mit der Hydra, links im Kampf mit dem nemeischen Löwen. Ursprünglich führte lediglich die hofseitige der beiden Türen in weitere Räume von untergeordneter Bedeutung. Die straßenseitige Tür war blind und wurde erst nach 1841 geöffnet.[59]

Herkules und Apoll, die an der Fassade durch Kriegsdekor und ionische Ordnung vergegenwärtigt sind und auf der Dachbalustrade ursprünglich als Statuen vorhanden waren, bestimmen auch die Ikonologie des Treppenhauses.[60] Sie sind hier sinnfällig mit dem Akt des Auf- beziehungsweise Absteigens verknüpft, indem der untere Bereich von Herkules, der obere von Apoll beherrscht wird. Dem unteren, teilweise mit einer aufgeputzten Quaderung versehenen Bereich sind die kraftstrotzenden Atlanten und, in der Nische der Treppenhauswand, eine Herkulesstatue zugeordnet. Die Wendepodeste stimmen mit einer ionischen Pilastergliederung auf Apoll ein. Der vom ersten Podest bis ins Mezzanin reichende



Abb. 15: Stadtpalais des Prinzen Eugen, Treppenhaus

zentrale Treppenschacht wird durch das Deckengemälde als apollinischer Bereich gekennzeichnet. Hier erscheint in einem aufwendig konturierten Einsatzgemälde Apoll auf dem Sonnenwagen.[61]

Am oberen Ende der Treppe erhielt die Raumfolge einen gewichtigen Akzent durch ein heute vermauertes Portal mit figürlichen, an Wächterfiguren erinnernden Hermenpilastern (Abb. 14–15). Über dem Portal war einst ein weiteres Mal das Wappen des Prinzen Eugen angebracht, das hier von Minerva und Bellona gehalten wurde.[62] Das Wappen wurde inhaltlich durch ein Porträtmedaillon des Prinzen ergänzt, welches sich heute noch an der dem Portal gegenüberliegenden Wand des Treppenschachtes oberhalb der Herkulesstatue befindet. Das Portal assoziierte mit seiner allegorischen Ausstattung das Eingangsportal der Straße. Auf diese Weise faßten beide Portale die repräsentativen Durchgangsräume des Palais, als da wären Durchfahrt, Treppenhaus und oberes Vestibül, zu einer Einheit zusammen.[63] Das obere Portal markierte zudem sinnfällig die Grenze zum großen Saal als erstem Raum, in dem sich Gäste längere Zeit aufhielten.

Wie es im Wiener Palastbau üblich war, hatte Fischer von Erlach in unmittelbarer Nähe zu dem im Piano nobile endenden Prunktreppenhaus eine architektonisch durchaus anspruchsvolle Nebentreppe als Verbindung sämtlicher Geschosse eingerichtet. Sie befand sich straßenseitig neben dem Treppenhaus und erhob sich als Wendeltreppe auf ovalem Grundriß (Abb. 3, 17 und 19). Von ihr ist heute nur noch der vom Erdgeschoß in den Keller führende Abschnitt erhalten; die aufgehenden Geschosse wurden 1946 abgebrochen.[64] Die Treppe war hinter Mauern verborgen und von der Durchfahrt und dem Prunktreppenhaus aus nicht als solche zu erkennen. Tageslicht erhielt sie durch verschiedene Fenster, die sich im Erdgeschoß auf die Durchfahrt, in den weiteren Geschossen auf den Kuppelhof öffneten. Im Erdgeschoß war die Treppe auf zwei verschiedenen Wegen zu erreichen (Abb. 3). Der repräsentativere Zugang zweigte rechter Hand vom zentralräumlich aufgefaßten mittleren Abschnitt der Durchfahrt mittels einer Tür ab und führte direkt zum Beginn der aufsteigenden Stufen. Weniger attraktiv war es, die Ovaltreppe vom großen Treppenhaus aus zu betreten, da hier die Haupttreppe mit ihren ausladenden Antrittsstufen den Weg beengte.[65]

Der unmittelbar an das obere Vestibül anschließende große Saal erstreckte sich parallel zur Straßenachse (Abb. 17 und 19), so daß seine Fenster auf der einen Längsseite dem am Ende der Anlage gelegenen Hof, auf der anderen dem Kuppelhof zugewandt waren. Rechter Hand schloß an den Saal ein Trakt mit vier dem Hof zugewandten Fenstern an. Er gehörte bereits zum Kernbau, wie aus einem 1697 erstellten Vermessungsplan der von Prinz Eugen 1694 und 1695 angekauften Parzellen hervorgeht (Abb. 16).[66] Seit der Palaiserweiterung von 1708 stellte dieser vierachsige Trakt die Verbindung zum Wohnappartement im rückwärtigen Bereich des Piano nobile her und nahm zugleich den Speisesaal auf (Abb. 17). Linker Hand des großen Saals öffnete sich die entlang des Kuppelhofs gelegene dreiachsige Antichambre. Sie markierte den Beginn des nachfolgend zu besprechenden Paradeappartements

und vermittelte zwischen dem in der Gebäudemitte plazierten Saal und den entlang der Hauptfassade in Enfilade gelegenen Paraderäumen.

Das Paradeappartement und das Wohnappartement von 1708

Das durch die Ansichten von Salomon Kleiner und die Beschreibung in den Helden-Thaten überlieferte Paradeappartement des Prinzen Eugen setzte sich aus einer Antichambre, einem Audienzzimmer und einem Paradeschlafzimmer zusammen, dem ein einachsiges Kabinett und eine fensterlose Garderobe zugeordnet waren (Abb. 17). Zwischen dem dreiachsigen Audienzzimmer und dem ebenfalls drei Achsen einnehmenden Paradeschlafzimmer bestand eine am Grundriß erkennbare Rangordnung, der zufolge das Paradeschlafzimmer über dem Audienzzimmer stand.

Das Paradeschlafzimmer war deutlich größer als das Audienzzimmer, da erstens die Trennwand zwischen den beiden Räumen zugunsten des Paradeschlafzimmers aus der Mittelachse des Fenstertrumeaus verschoben war und zweitens im Audienzzimmer die hofseitige Wand etwas näher an der Fensterfront lag als im Paradeschlafzimmer.[67] Der durch das Vorziehen der dem Hof zugewandten Audienzzimmerwand entstandene Raumstreifen wurde zum größeren Teil von der Antichambre eingenommen, zum kleineren Teil von einem Restraum, der sowohl an die Antichambre als auch an Audienz- und Paradeschlafzimmer grenzte und Teil des Heiz-

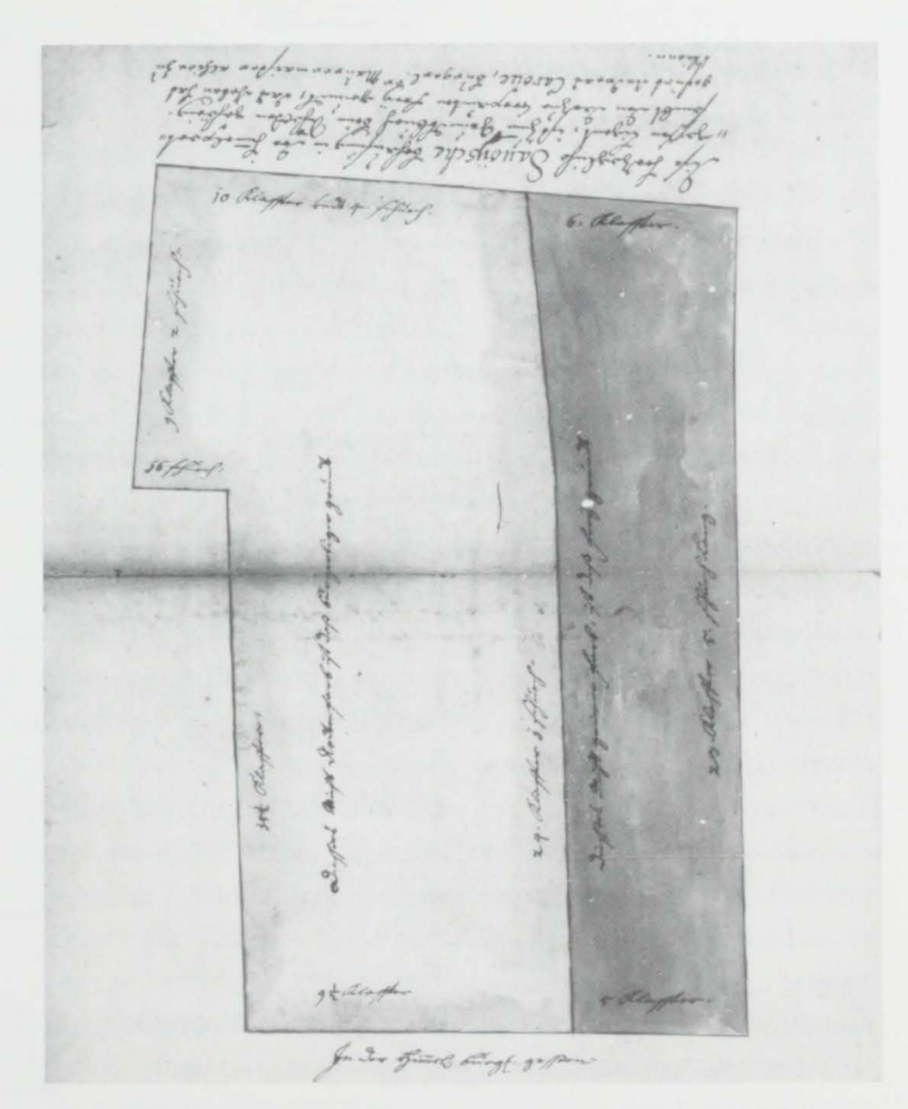


Abb. 16: Vermessungsplan der von Prinz Eugen 1694 und 1695 in der Himmelpfortgasse angekauften Parzellen, 1697, WStLA

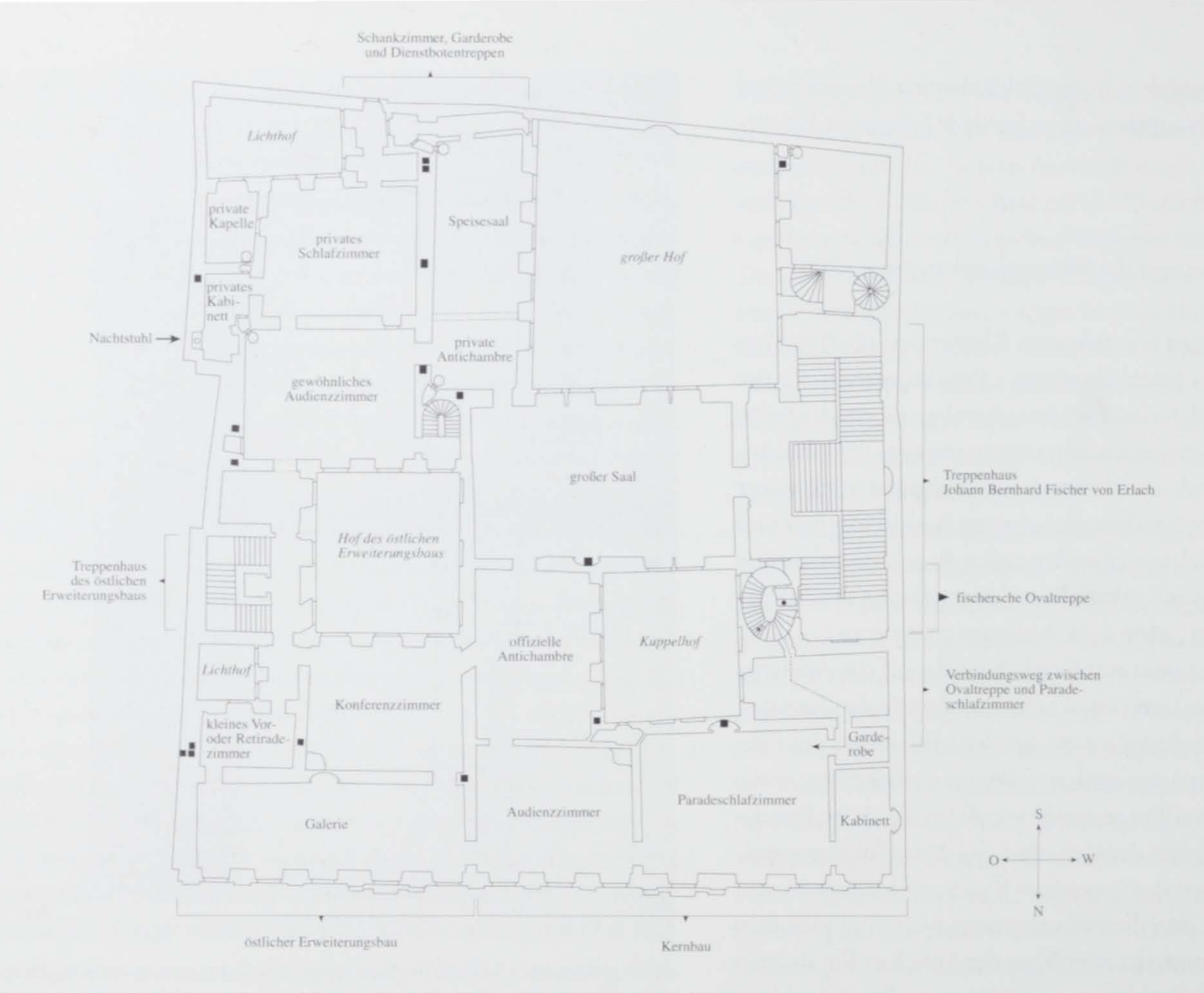


Abb. 17: Stadtpalais des Prinzen Eugen, Rekonstruktion des Piano nobile-Grundrisses des Kern- und des östlichen Erweiterungsbaus mit Raumfunktionen

systems des Paradeappartements war. Außer durch seine größere Grundfläche zeichnete sich das Paradeschlafzimmer gegenüber dem Audienzzimmer dadurch aus, daß von ihm aus der Balkon über dem Hauptportal zu betreten war und daß sich der traditionellerweise am wertvollsten ausgestattete Raum, nämlich das Kabinett, anschloß.

Die ab 1708 im rückwärtigen Bereich des Piano nobile eingerichteten privaten Gemächer des Prinzen Eugen (Abb. 17) sind durch den Bericht der flämischen Gesandtschaft aus dem Jahre 1716, durch die nach dem Tod des Prinzen Eugen verfaßte Beschreibung in den Helden-Thaten und durch ein 1736 zimmerweise aufgenommenes Gemäldeinventar in der Grundrißaufteilung verhältnismäßig genau überliefert.[68] Sie umfaßten eine weitere Antichambre, ein *gewöhnliches Audienzzimmer*[69] sowie das private Schlafzimmer, dem eine Garderobe, ein Oratorium und ein kleines Porzellankabinett[70] zugeordnet waren. Zwischen Wohnappartement und großem Saal lag der Speisesaal samt Schankzimmer. Wie im folgenden dargelegt wird, waren Wohnappartement und Speisesaal durch eine gemeinsame Antichambre miteinander verknüpft. Trotz seiner Verknüpfung mit den privaten Gemächern war der Speisesaal ein hochoffizieller Raum, in dem beispielsweise im Dezember 1719 der türkische Botschafter bewirtet wurde.

Da nach dem Verkauf des Stadtpalais an Maria Theresia die Räume des ehemaligen Appartement de commodité in mehrere kleine Amtsstuben aufgeteilt wurden und, wie bereits erwähnt, bislang kein Grundriß aus der Erbauungszeit aufgetaucht ist, hat man zur Rekonstruktion des Wohnappartements die Schriftquellen mit den späteren, bereits die Umbauten zeigenden Plänen in Einklang zu bringen.[71] Gemäß der Beschreibung in den Helden-Thaten gelangte man rechter Hand des großen Saals zunächst in die Antichambre, an die sich geradeaus der Speisesaal und das Schankzimmer anschlossen.[72] Demnach war der vierachsige Trakt an der Ostseite des großen Hofes zu diesem Zeitpunkt in eine straßenseitige, nach Auskunft der flämischen Gesandtschaft kleine, private Antichambre[73] und den rückwärtig gelegenen, deutlich größeren Speisesaal aufgeteilt.[74] Die Unterteilung wurde unter Maria Theresia offensichtlich rückgängig gemacht, da die erhaltenen Grundrisse aus der zweiten Hälfte des 18. und des 19. Jahrhunderts den Trakt als einen einzigen, langgestreckten Raum wiedergeben. Private Antichambre und Speisesaal verfügten jeweils über einen Ofen, wobei derjenige in der Antichambre von einer kleinen Ovaltreppe am Zusammentreffen von Saal und privater Antichambre aus befeuert wurde, derjenige im Speisesaal hingegen vom Schankzimmer, das man am rückwärtigen Ende des Speisesaals zu lokaliseren hat.

Einer Erläuterung bedarf der folgende Passus in den Helden-Thaten, der sich erst auf den zweiten Blick mit dem Zueinander der zur Verfügung stehenden Räume vereinbaren läßt: *Aus dem Tafelgemach, wenn man aus der Antichambre hereitritt, gehet man rechter Hand in das gewöhnliche Audienzzimmer des Prinzen.*[75] Nach Beschreiben des Speisesaals hat sich der Berichterstatter offenbar umgedreht, um sich in das gewöhnliche Audienzzimmer

zu begeben, welches rechter Hand der privaten Antichambre abging. Der Passus, *wenn man aus der Antichambre hereitritt*, bezieht sich somit nicht auf das Betreten des Speisesaals, sondern auf das Betreten des gewöhnlichen Audienzzimmers. Das gewöhnliche Audienzzimmer hat man mit jenem Raum zu identifizieren, der sich östlich an die private Antichambre anschloß. Es erhielt Tageslicht durch zwei dem Hof des östlichen Erweiterungsbaus zugewandte Fenster. Seine Grundfläche entsprach etwa der des Audienzzimmers der offiziellen Raumfolge.[76]

An der von der Straße abgewandten Seite des gewöhnlichen Audienzzimmers folgte das private Schafzimmer, das mit zwei Fensterachsen an einen Lichthof am Ende des Grundstücks grenzte. Am rückwärtigen Ende des Schlafzimmers führte rechts neben den beiden Fenstern eine Tür in die Garderobe. Es ist davon auszugehen, daß es eine versteckte Treppe gab, die die Garderobe mit den Sockelgeschossen und dem den Bediensteten zugeteilten Mezzanin[77] verband. Vermutlich wurde jene Dienstbotentreppe mitgenutzt, die am Ende des Speisesaals das Schankzimmer mit dem Erdgeschoß verband und aktuellen Plänen zufolge noch vorhanden ist. Eine zusätzliche vertikale Erschließung des Appartement de commodité bestand in jener heute noch genutzten Ovaltreppe, von der aus ehemals der Ofen der privaten Antichambre befeuert wurde und die über die nordwestliche Tür des gewöhnlichen Audienzzimmers zugänglich war.[78]

Aus dem 1736 aufgenommenen Gemäldeinventar geht hervor, daß auch dem privaten Schlafzimmer ein mit Porzellanen und Gemäldemedaillons reich dekoriertes Kabinett zugeordnet war.[79] Seine Lage wird im Inventar im Anschluß an das Schlafzimmer mit der Nähe zum gewöhnlichen Audienzzimmer angegeben. Man hat es deshalb mit dem quadratischen, nur etwa sieben Quadratmeter großen, fensterlosen Raum östlich des Schlafzimmers an der Trennwand zum gewöhnlichen Audienzzimmer zu identifizieren. An das Kabinett schloß eine etwa drei Quadratmeter große Kammer an, deren Funktion nicht überliefert ist. Eine Mauernische in ihrer Ostwand barg den erhaltenen Grundrissen zufolge den Nachtstuhl. Im einachsigen Raum zwischen privatem Porzellankabinett und Lichthof war das Oratorium eingerichtet. Für den dem hl. Valentin geweihten Altar ist die Weihe im Dezember 1712[80] und ein von Louis Dorigny im Jahre 1711 gemaltes Altarbild belegt.[81]

Auf dem Niveau des Piano nobile konnte man vom Appartement de commodité zum Appartement de parade nur unter Benutzung öffentlicher Räume gelangen. Es gab es keinen versteckten Gang, der es Prinz Eugen ermöglicht hätte, ungesehen von seinen privaten Gemächern einen der beiden offiziellen Empfangsräume des Audienz- und des Paradeschlafzimmers zu erreichen. Der offizielle Weg führte vom privaten Schlafzimmer durch das gewöhnliche Audienzzimmer, die private Antichambre, den großen Saal, die offizielle Antichambre bis in das Audienzzimmer beziehungsweise in das daran anschließende Paradeschlafzimmer. Die anhand des derzeit bekannten Planmaterials einzige Möglichkeit, ohne Durchquerung offizieller Räume im Paradeschlafzimmer zu er-

scheinen, führte über das ein Stock höher gelegene Mezzanin. Für den Auf- beziehungsweise Abstieg zwischen Mezzanin und Piano nobile standen im Bereich des Appartement de commodité die erwähnten Dienstbotentreppen zur Verfügung; im Bereich des Appartement de parade war die ovale Nebentreppe Fischer von Erlachs zu nutzen. Von der Nebentreppe gelangte man im Piano nobile durch einen geräumigen, in seiner Funktion nicht weiter bestimmbaren Anraum und die fensterlose Garderobe direkt in das Paradeschlafzimmer (Abb. 17).

Einordnung des räumlichen Zusammenhangs von Parade- und Wohnappartement

Das räumliche Zueinander von Paradeappartement und privaten Gemächern in den Stadtpalais des Wiener Adels ist noch nicht untersucht. Um hierüber Aufschluß zu erhalten, wären eingehende Analysen der Mobilieninventare und der nach Möglichkeit bauzeitlichen Grundrisse erforderlich, wie sie als Vergleichsanalyse zum Stadtpalais des Prinzen Eugen nicht zu leisten waren. Verhältnismäßig gut erforscht ist der Zusammenhang von offiziellen Empfangsräumen und privaten Räumlichkeiten hingegen am Kaiserhof.

Im 1666 fertiggestellten Leopoldinischen Trakt der Wiener Hofburg waren die offiziellen und die privaten Räume des Kaisers unmittelbar hintereinander in Fortsetzung einer Enfilade angeordnet (Abb. 18).[82] Im Gegensatz zu den älteren, jeweils nur einen Raum tiefen Flügeln der Hofburg war der Leopoldinische Trakt zwei Räume tief und besaß eine hofseitige und eine feldseitige Raumfolge. Die hochoffizielle Ratsstube, in der der Kaiser öffentliche Audienzen abhielt, lag am Beginn der Raumfolge auf der Hofseite. An die Ratsstube schloß sich, gleichfalls auf der Hofseite, die Retirade an, die dem Kaiser für Privataudienzen diente.[83] Die Retirade ist als Scharnierraum zwischen Zeremonial- und Privaträumen zu begreifen. Auf sie folgte unmittelbar das private Schlafzimmer des Kaiserpaares (Kammer), das ebenfalls auf der Hofseite und somit architektonisch in Enfilade mit den Audienzräumen lag. Dem privaten Schlafzimmer war ein privates Kabinett an der Hofseite sowie an der Feldseite eine Reihe von Kabinetten und wohl auch eine Garderobe zugeordnet.[84] In den Kaiserzimmern von beispielsweise Melk[85] und Klosterneuburg[86] oder in den Räumen des Propstes von St. Florian[87] war die Zuordnung von Audienz- und Privaträumen prinzipiell die gleiche: Auf das Audienzzimmer folgte eine zumeist deutlich kleinere Retirade als Übergang zum privaten Schlafzimmer.

Die Privatheit der auch im Reich oft prächtig ausgestatteten Schlafzimmer hat man sich freilich nicht absolut vorzustellen. Ausgewählte Gäste wurden bis in das Schlafzimmer vorgelassen und dadurch besonders ausgezeichnet. Zudem hielt das französische Paradeschlafzimmer im Verlauf des ersten Viertels des 18. Jahrhunderts Einzug in die habsburgischen Raumfolgen in dem Sinne, daß die zunehmend öffentlich gewordenen ‚privaten' Schlafzimmer in Anlehnung an die französischen Paradeschlafzimmer

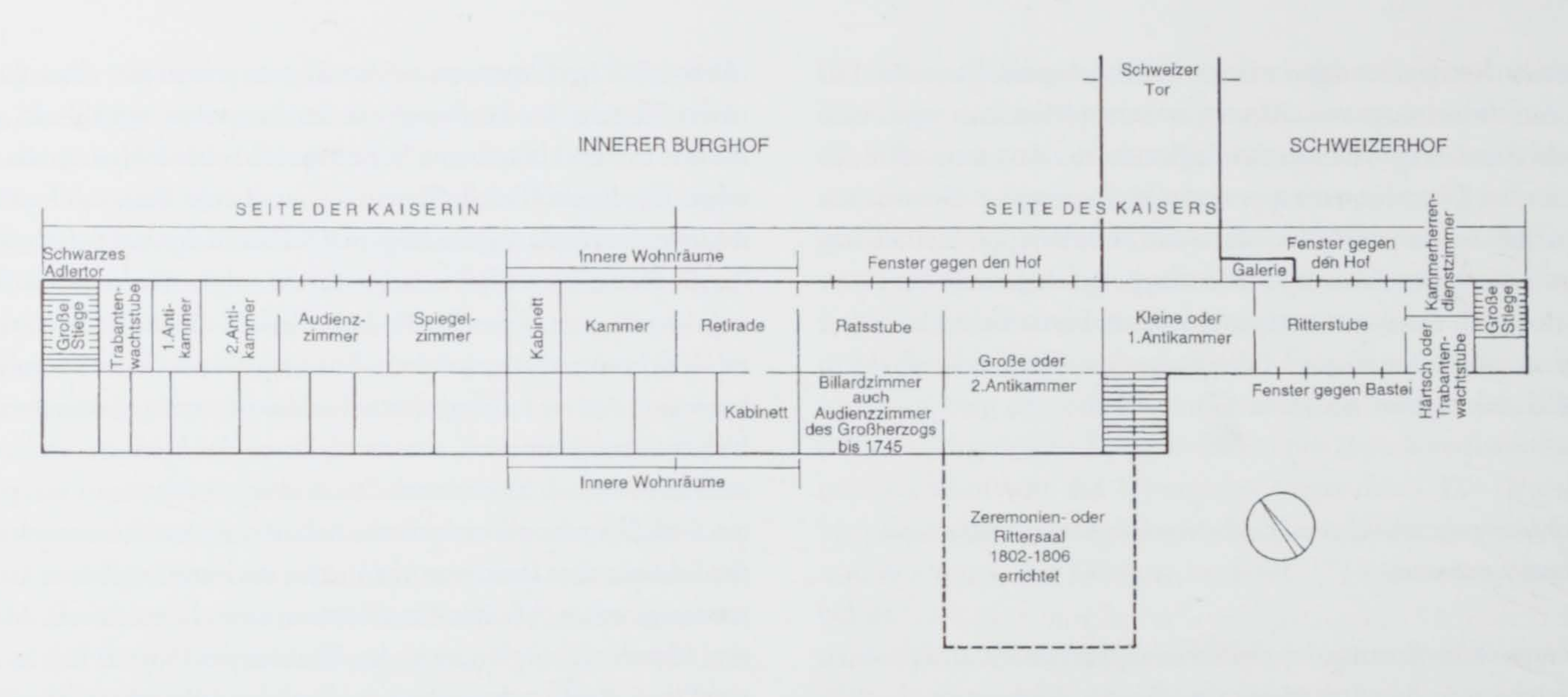


Abb. 18: Wien, Hofburg, Leopoldinischer Trakt, Planschema der Zeremonial- und Wohnräume im Piano nobile zu Beginn der Regierung Maria Theresias (nach Graf 1997)

immer prächtiger ausgestattet wurden, allerdings ohne daß damit eine zeremonielle Nutzung im Sinne des französischen Paradeschlafzimmers einhergegangen wäre.[88] Entscheidend für das Erkennen eines typischen Appartements im Reich ist deshalb zu Beginn des 18. Jahrhunderts entweder das Vorhandensein der Retirade zur Trennung von Audienzzimmer und Schlafzimmer oder aber die Feststellung, daß das Audienzzimmer das Schlafzimmer an gestalterischem Aufwand übertrifft. Die an das Audienzzimmer und eine Retirade (in einigen Schlössern auch als Konferenzzimmer bezeichnet) anschließenden privaten Gemächer wurden im Reich gemeinhin als *Innere Gemächer* bezeichnet. Die in Frankreich übliche, weiter unten zu erläuternde separate Anlage der privaten Gemächer wurde hingegen als Privatappartement verstanden.[89]

Das durch Salomon Kleiner und die Beschreibung in den Helden-Thaten überlieferte Paradeappartement im Stadtpalais des Prinzen Eugen (Abb. 17) folgte nicht dem durch die kaiserlichen

Vorbilder vorgegebenen Appartementtyp. Zwar schloß auch im Stadtpalais an das Audienzzimmer ein „Schlafzimmer“ an, doch handelte es sich hierbei nicht um das durch eine Retirade abgeschirmte private Schlafzimmer, sondern um einen weiteren hochoffiziellen Audienzraum, der das eigentliche Audienzzimmer in der Größe und an gestalterischem Aufwand übertraf. Der kürzlich geäußerten Ansicht, die offizielle Raumfolge im Stadtpalais des Prinzen habe „dem traditionellen deutschen (und nicht französischen) System der Paradeappartements“ entsprochen,[90] ist somit zu widersprechen. Das private Schlafzimmer des Prinzen Eugen befand sich spätestens seit 1708 zwar auf demselben Stockwerk wie das Paradeappartement, war von diesem jedoch räumlich völlig abgetrennt. Ein weiterer Unterschied zu den kaiserlichen Vorbildern bestand darin, daß das private Schlafzimmer bei Prinz Eugen Teil eines eigenständigen Appartements war, welches mit Antichambre, Audienzzimmer, Schlafzimmer, Kabinett und Garderobe in vereinfachter Form die wesentlichen Züge des Paradeappartements aufwies.

Die starke räumliche Trennung von Appartement de parade und Appartement de commodité einerseits und die Vergleichbarkeit der beiden Raumfolgen andererseits fußt auf französischen Repräsentations- und Wohnvorstellungen. Dies belegt der 1691 erschienene Traktat von Augustin Charles Daviler. Daviler empfiehlt, zusätzlich zum großen Paradeappartement auf dem gleichen Stockwerk ein kleines *appartement pour la commodité* einzurichten.[91] Beide Appartements hatten in Frankreich aus mindestens vier Räumen zu bestehen, nämlich aus der Antichambre, dem Schlafzimmer, einem Kabinett und einer Garderobe.[92] Offenbar waren im Stadtpalais des Prinzen Eugen Parade- und Wohnappartement nach französischen Gepflogenheiten angelegt. Zugleich gab sich das Paradeappartement durch die Einrichtung des Audienzzimmers aber auch als habsburgisch zu erkennen. Welche Bedeutung diesen beiden Sachverhalten beizumessen ist, läßt sich freilich erst im Vergleich mit den Stadtpalästen des Wiener Adels ermitteln, die, wie am Beginn dieses Abschnitts erwähnt, diesbezüglich noch nicht erforscht sind.

Rekonstruktion des von Fischer von Erlach 1696 vorgesehenen Appartements

Eine Reihe von Indizien deutet darauf hin, daß Johann Bernhard Fischer von Erlach bei Baubeginn 1696 eine andere Einteilung der Räume entlang der Fassade vorsah als diejenige, die heute noch besteht und die durch Salomon Kleiner und die Beschreibung in den Helden-Thaten in ihrem Aussehen überliefert ist. Ausgangspunkt ist der im Abschnitt zur Bauchronologie erläuterte Planwechsel, zu dem es bei der Ausgestaltung des Paradeappartements im Jahre 1698 kam. Als Vorgriff auf die Ergebnisse der Analyse der Innenausstattung ist die Erkenntnis vorzutragen, daß die im Kostenvoranschlag vorgesehene Ausstattung Wiener Gepflogenheiten folgte, während die zur Ausführung gelangte Ausstattung einen

französischen Ausstattungsstil aufgriff. Die typengeschichtliche Bedeutung des Planwechsels berechtigt zu der Überlegung, ob das erste Ausstattungskonzept mit der im Reich üblichen Aufteilung des Appartements einhergegangen sein könnte. Gemäß den oben anhand des Leopoldinischen Trakts der Wiener Hofburg gegebenen Erläuterungen hätte das im Reich übliche Appartement im Anschluß an ein oder auch mehrere Vorzimmer aus einem großem Audienzzimmer und einer kleineren Retirade zu bestehen gehabt, an die sich das private Schlafzimmer nebst Kabinetten und Garderobenräumen hätte anschließen müssen. Audienzzimmer, Retirade und die Inneren Gemächer hätten dabei in Enfilade liegen müssen.

Überträgt man die im Reich für ein Appartement übliche Raumanordnung auf die straßenseitigen Räume des Kernbaus, so ergibt sich eine plausible, den damaligen Erfordernissen gerecht werdende Raumabfolge (Abb. 19). Das im Reich nicht übliche *Paradeschlafzimmer* hat man sich dabei als in zwei Räume unterteilt zur Unterbringung von Retirade und privatem Schlafzimmer vorzustellen. Durch die Unterteilung des späteren Paradeschlafzimmers wäre das am Beginn der Enfilade gelegene Audienzzimmer mit seinen drei Fensterachsen der größte und damit eindeutig der gewichtigste Raum des Appartements gewesen. Rekonstruiert man die anschließende Retirade mit nur einer Fensterachse, so wäre ihre Scharnierfunktion zwischen öffentlichem und privatem Bereich architektonisch anschaulich zum Ausdruck gekommen. Die öffentlich-zeremonielle Bedeutung der Retirade als Ort der Privataudienzen wäre dadurch akzentuiert worden, daß die Retirade exakt in der Mitte des Kernbaus über dem Eingangsportal zu liegen gekommen wäre und somit auch allein von ihr aus der Balkon zu betreten gewesen wäre. Ihre Kleinheit im Kontrast zum Audienzzimmer hätte hingegen Privatheit und Intimität vermittelt.

Für die Inneren Gemächer wären insgesamt drei Achsen der Enfilade zur Verfügung gestanden, von denen auf das private Schlafzimmer zwei entfallen wären. An das Schlafzimmer hätte sich in Enfilade das einachsige Kabinett in seiner noch heute bestehenden Größe angeschlossen, an der Hofseite hingegen die fensterlose Garderobe, die als solche nach dem Planwechsel von 1698 weiterbestand. Vermutlich sollte im privaten Schlafzimmer das Bett an der hofseitigen Rückwand Platz finden. Das Kopfende des Bettes und die Tür zur Garderobe wären dabei in jenem engen räumlichen Zusammenhang gestanden, den man aus Alkoven kennt.

Die hier vorgeschlagene Raumeinteilung der Planung Fischer von Erlachs steht in Einklang mit den Angaben im Kostenvoranschlag von 1697. Der Deckenstuck war *für die drei großen Zimmer*[93] eingeplant. Unter den ‚drei großen Zimmern' hat man allem Anschein nach das Audienzzimmer, die Retirade und das private Schlafzimmer zu verstehen.[94] Für das 1701 mit einem geschnitzten Holzplafond versehene Kabinett dürfte schon damals eine den Raum gegenüber dem übrigen Appartement auszeichnende Lösung vorgesehen gewesen sein. Im Kostenvoranschlag von 1697 wurden unter anderem sieben marmorne Türstöcke aufgeführt,[95] von denen gemäß den Zeichnungen Salomon Kleiners nur die beiden Türstöcke im Audienzzimmer benötigt wurden, da das Parade-

schlafzimmer Holztürstöcke erhielt. Bei sieben zunächst vorgesehenen marmornen Türstöcken konnten auf Audienzzimmer, Retirade und privates Schlafzimmer je zwei Türstöcke entfallen, auf das Kabinett am Ende der Enfilade ein Türstock. Die Tür zur Garderobe war in traditioneller Weise unscheinbar als noch bestehende Tapetentür geplant.

Für die hier vorgetragene These eines in der Einteilung habsburgischen Vorgaben folgenden, von Fischer von Erlach 1696 geplanten Appartements läßt sich nicht zuletzt ein bauarchäologisches Argument anführen. An der Hofseite der einachsig zu rekonstruierenden Retirade befindet sich heute ein vorgeblendetes Doppelfenster. Eine kürzlich durchgeführte Untersuchung hat ergeben, daß dieses Blendfenster als veritable Fensteröffnung errichtet wurde und in den Laibungen Nuten zur Aufnahme der Fensterrahmen aufweist.[96] Mit dem durch Salomon Kleiner überlieferten Paradeschlafzimmer (Abb. 25) läßt sich ein Doppelfenster an dieser Stelle nicht vereinbaren. Es hätte erstens mit dem an der hofseitigen Zimmerwand eingerichteten Kamin kollidiert und zweitens eine asymmetrische und damit unwahrscheinliche Wandeinteilung verursacht. Mit der einachsigen Retirade hätte das Doppelfenster hingegen harmoniert, da es sich exakt auf der Mittelachse des Raumes und gegenüber der auf den Balkon führenden Fenstertür befunden hätte.

Im Verlauf der 1965–72 durchgeführten Restaurierungsarbeiten im Stadtpalais kam in der Mitte der Audienz- und Paradeschlafzimmer trennenden Wand eine vermauerte Türöffnung mit

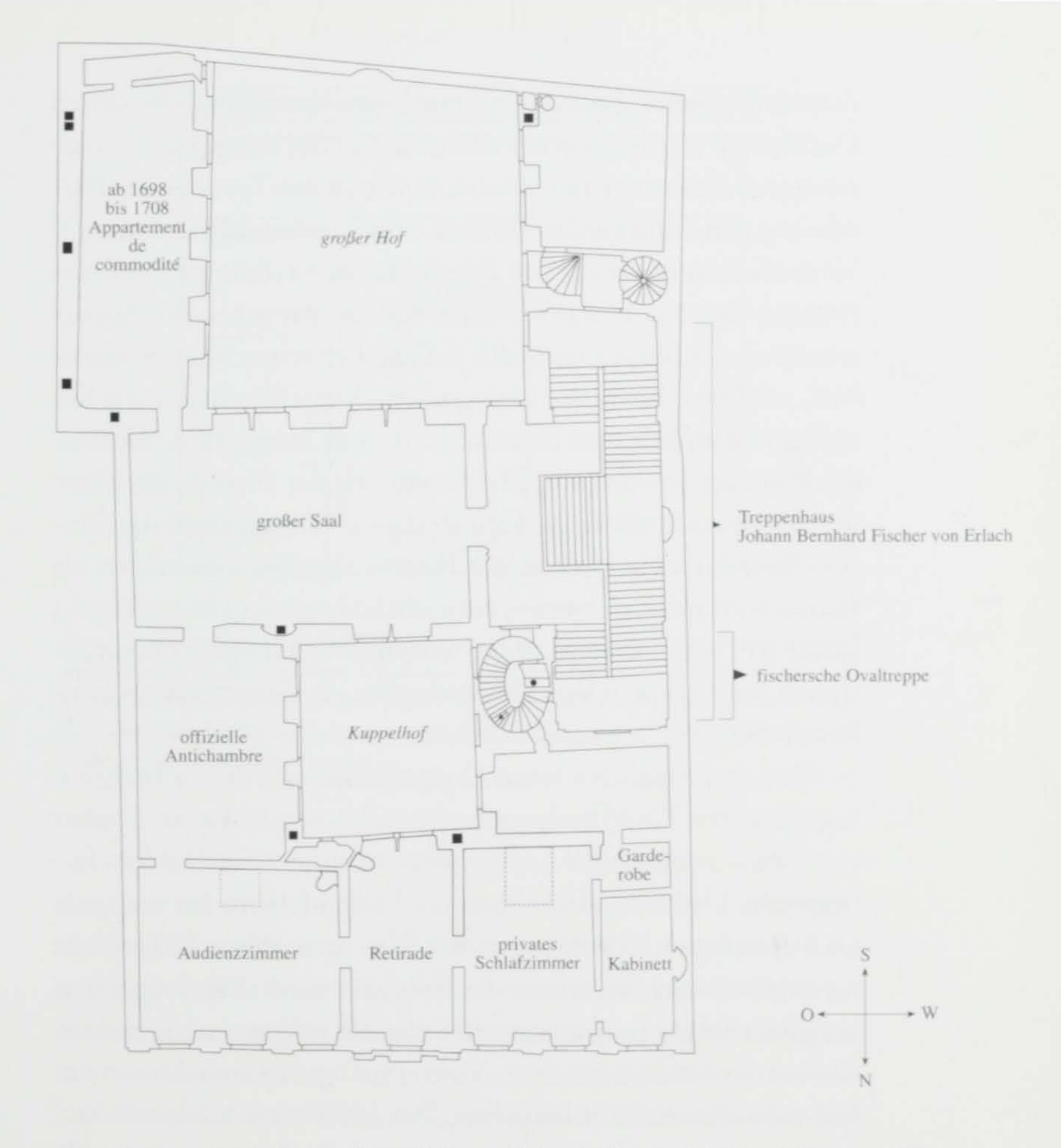


Abb. 19: Stadtpalais des Prinzen Eugen, Rekonstruktion des Piano nobile-Grundrisses von 1698

darüberliegendem Entlastungsbogen zum Vorschein (Abb. 20).[97] Der Befund wurde seinerzeit nicht fachkundig interpretiert. Nach heutigem Kenntnisstand scheint es sich in der Tat um eine Türöffnung aus der Zeit des Prinzen Eugen gehandelt zu haben.[98] Vermutlich hatte Fischer von Erlach für das von ihm mit Audienzzimmer, Retirade und privatem Schlafzimmer geplanten Appartement die Enfiladetüren nicht entlang der Fensterfront vorgesehen, wie dies durch die kleinerschen Vorzeichnungen für das vollständig ausgeführte Paradeappartement belegt ist, sondern in der Mitte der Trennwände. Die Anordnung der Türen in der Mitte der Trennwände wurde in Wien ab etwa 1700 zugunsten der französischen Enfilade entlang der Fenster abgelöst. Die seither als altertümlich geltende wandsymmetrische Lage des Türstocks ging jedoch in vielen Fällen mit einer eindrucksvollen Monumentalität einher, wie sie sich in Wien beispielsweise im Gartenpalais Schönborn (Abb. 34)[99] erleben läßt.

Dem ursprünglich offenen Doppelfenster und der nachträglich zugemauerten Türöffnung nach zu urteilen wurde das von Fischer von Erlach vorgesehene Appartement zumindest im Rohbau fertiggestellt. Den zeitlichen Ablauf des Baugeschehens hat man sich nach derzeitigem Kenntnisstand wie folgt vorzustellen: 1697 wurde die straßenseitige Raumfolge des Kernbaus als ein habsburgischen Vorgaben folgendes Appartement mit öffentlichen und privaten Räumen in Enfilade errichtet, wobei sich die Enfiladetüren in der Mitte der Trennwände befanden. Der 1698 erfolgte Planwechsel zugunsten eines an Frankreich orientierten Appartement de parade wirkte sich auf das Audienzzimmer dadurch aus, daß die Decke nicht stuckiert, sondern im Jahre 1698 freskiert wurde. Für die Retirade und das private Schlafzimmer zog er den Abbruch der Zwischenwand, die Zumauerung des Doppelfensters und das Einziehen eines gemeinsamen Plafonds nach sich, für das Audienzzimmer zudem die Verlegung der in die einstige Retirade führenden Tür von der Mitte der Wand an die Fensterseite. Da diese Baumaßnahmen Zeit in Anspruch nahmen, dürften sie im Sommer 1698 kaum mehr zu realisieren gewesen sein, zumal Baustaub die Arbeit der Freskanten im angrenzenden Audienzzimmer behindert hätte. Chiarini und Lanzani traten die Heimreise nach Bologna im Spätsommer 1698 an, also bevor die Umbaumaßnahmen abgeschlossen sein konnten. In der Tat sollte das wohl 1699 durch Ausbrechen der Zwischenwand geschaffene Paradeschlafzimmer sein Deckenfresko erst 1709, im Zusammenhang mit der Ausmalung der Galerie im östlichen Erweiterungsbau, erhalten. Das Paradeschlafzimmer muß jedoch spätestens 1701 als dreiachsiger Raum fertiggestellt gewesen sein, da Ende des Jahres 1701 mit dem Kaminaufsatz begonnen werden konnte. Der Baubeginn des Kaminaufsatzes Ende 1701 läßt wiederum darauf schließen, daß die Kaminöffnung und vor allem der Kaminschacht schon früher, möglicherweise 1699, spätestens jedoch 1700, eingebracht worden waren.

Der Planwechsel von 1698 erforderte die Verlegung der privaten Räume. Als neuer Ort innerhalb des Piano nobile kommt der vierachsige Trakt an der Ostseite des großen Hofes in Frage (Abb. 19), in dem bei der Palaiserweiterung von 1708 der Speisesaal einge-

richtet wurde. Zur Aufnahme des ersten Appartement de commodité könnte er mit Zwischenwänden versehen gewesen sein.[100]

Ein vorläufiges, nach dem Anbau von 1708 aufzugebendes Appartement de commodité könnte freilich auch im oberen Mezzanin eingerichtet worden sein, wo entlang der Fassade die Raumfolge des Paradeappartements bei geringerer Raumhöhe ein zweites Mal zur Verfügung stand. In diesem Fall hätte die ovale Nebentreppe Fischer von Erlachs als versteckte Verbindung zwischen Appartement de parade und Appartement de commodité dienen können. Hingegen kommt das zweite Sockelgeschoß als Ort für ein vorläufiges Appartement de commodité nicht in Frage. Dort befand sich rechter Hand der Durchfahrt eine beide Sockelgeschosse ausfüllende Sala terrena. Linker Hand der Durchfahrt gab es im Kernbau keine Vertikalverbindung zwischen Sockelgeschoß und Piano nobile, wie sie als Verbindung zwischen beiden Appartements unabdingbar war.

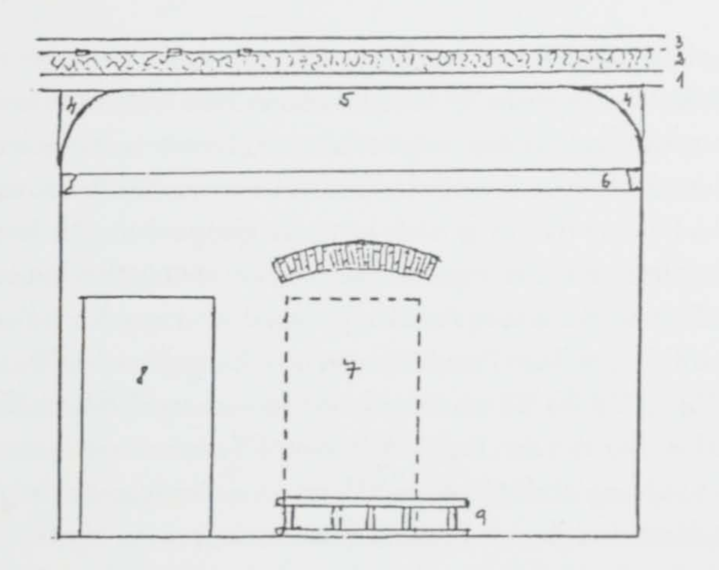


Abb. 20: Stadtpalais des Prinzen Eugen, Wand des Paradeschlafzimmers zum östlich angrenzenden Audienzzimmer, schematische Darstellung des Befundes während der Restaurierung von 1965-72 (nach Figel 1972), 8 = Tür zum Audienzzimmer, 7 = vermauerter Türdurchbruch mit Entlastungsbogen, 9 = Reste einer 1889 eingebauten, später wieder entfernten Heißluftheizung

Weitere Funktionen

Mit der Errichtung des östlichen Anbaus von 1708 konnten die Paraderäume um die fünfachsige, entlang der Fassade gelegene Galerie erweitert werden (Abb. 17). Die Enfilade erstreckte sich von nun an über zwölf Achsen.[101] Zwischen der Galerie und dem Hof des östlichen Erweiterungsbaus entstand ein geräumiges, mit drei Fensterachsen gut belichtetes Konferenzzimmer. Es war sowohl von der Galerie als auch von der offiziellen Antichambre aus zugänglich. Die dritte Tür des Konferenzzimmers, die Salomon Kleiner auf seiner Vorzeichnung festgehalten hat (Abb. 52), führte auf einen kurzen Gang und von da aus entweder in ein *kleines Vor- oder Retiradezimmer*[102] am östlichen Gebäudeende oder aber zum Treppenhaus des östlichen Erweiterungsbaus. Das ‚kleine Vor-

oder Retiradezimmer' besaß einen Kamin und erhielt dank eines Lichthofes Tageslicht.[103] Vermutlich hat man es sich als weiteres, nur mäßig aufwendig ausgestattetes Kabinett vorzustellen, das zudem die Befeuerungsstelle für den Ofen im Konferenzzimmer enthielt. Über das heute noch genutzte Treppenhaus des östlichen Erweiterungsbaus verfügte das Konferenzzimmer über einen eigenen Zugang, der es vom Prunktreppenhaus und von den entlang der Fassade aufgereihten Paraderäumen unabhängig machte.[104]

Der 1723 im Westen angebaute fünfachsige Bibliothekstrakt (Abb. 3) war von den Paraderäumen völlig abgetrennt. Gemäß der Beschreibung in den Helden-Thaten erreichte man die Folge von insgesamt drei großen Bibliotheksräumen über ein eigenes, heute noch genutztes, wenig aufwendig gestaltetes Treppenhaus linker Hand der westlichen Durchfahrt.[105] Ein versteckter Verbindungsweg zum Kernbau lief über jenen in seiner Funktion nicht näher bestimmbaren Anraum, der zwischen der ovalen Nebentreppe Fischer von Erlachs und der Garderobe des Paradeschlafzimmers vermittelte.

Für die beiden Sockelgeschosse werden in der kurz nach dem Tode des Prinzen Eugen für die Helden-Thaten verfaßten Beschreibung des Stadtpalais einige Funktionen genannt.[106] Im Erdgeschoß waren außer den Stallungen und Wagenremisen die mehrere Räume umfassende Küche untergebracht, die durch die Zuckerbäckerei im zweiten Sockelgeschoß ergänzt wurde. Zudem gab es im zweiten Sockelgeschoß Beamtenzimmer, was darauf schließen läßt, daß sich hier auch die Kanzlei des Prinzen befand. Die quadratische, beide Sockelgeschosse umfassende Sala terrena hinter den drei Fensterachsen rechts neben dem Hauptportal wird nicht erwähnt.[107] Ihr Zugang erfolgte über den mittleren Abschnitt der Einfahrt durch die Tür rechts neben jener zur Nebentreppe Fischer von Erlachs (Abb. 3).[108]

Die Ausstattung

Keiner der barocken Stadtpaläste Wiens ist in seiner originalen Innenausstattung in einer derart anschaulichen Weise überliefert wie das Stadtpalais des Prinzen Eugen von Savoyen. Dies ist in erster Linie dem Umstand zu verdanken, daß Prinz Eugen zum Stadtpalais, wie auch zur Anlage des Belvedere, ein Stichwerk nach Vorzeichnungen des Augsburger Zeichners und Kupferstechers Salomon Kleiner geplant hat. Das vom Augsburger Verlag Jeremias Wolffs Erben betreute, vermutlich nie in den Druck gegangene Stichwerk zum Stadtpalais umfaßte nach den Angaben in den Helden-Thaten 20 Blätter und hätte das Gebäude in Grundrissen, Schnitten, Fassadenansichten sowie mit Innenansichten der *Haupt-Zimmer* dokumentiert.[109] Bei den fünf bislang aufgetauchten Vorzeichnungen Salomon Kleiners (Abb. 24–25, 41, 52 und 59) handelt es sich um die Ansichten des Audienzzimmers,[110] des Paradeschlafzimmers,[111] des Kabinetts,[112] des Konferenzzimmers[113] und des mittleren der insgesamt drei Bibliotheksräume[114]. Sie sind nicht datiert, dürften jedoch entgegen der bislang geltenden

Ansicht nicht zeitgleich mit den 1729 beginnenden Vorzeichnungen für das Obere Belvedere, sondern bereits in den Jahren zwischen 1722 und 1724 entstanden sein.[115] Diese Datierung läßt sich aus der Tatsache ableiten, daß die um oder kurz nach 1724 im Audienzzimmer aufgehängten Tapisserien der sogenannten Kriegskunstserie von Salomon Kleiner noch nicht festgehalten wurden. Sie verlegt die Vorzeichnungen zum Stadtpalais des Prinzen Eugen an den Beginn von Salomon Kleiners 1721 einsetzender Tätigkeit in Wien.[116]

Die Vorzeichnungen Salomon Kleiners bieten eine Fülle von Anhaltspunkten zur Beurteilung der Ausstattung des Stadtpalais, die bislang noch nicht analysiert worden sind. Dies ist von großer Bedeutung insbesondere für jene Aspekte der Innenräume, die nicht zur mobilen Ausstattung zählten und deshalb in zeitüblichen Mobilieninventaren nicht festgehalten worden sind. Anhand der kleinerschen Zeichnungen läßt sich die Musterung und die Anbringungsart der Spaliere sowie die Position und die Formgebung der Kaminjoche studieren. Der Beschaffenheit der Böden hat sich Kleiner mit der gleichen Sorgfalt gewidmet wie der Bemalung der Sockellambris, der Türen und der Fenstergewände.

Ergänzt werden die Bildquellen zum Stadtpalais des Prinzen Eugen durch die zum Teil ausführlichen Beschreibungen in Reiseberichten und in den Helden-Thaten, die für jeden der Paraderäume unter anderem die Farbe der Wandbespannung nennen. Nicht zuletzt fußt die gute Kenntnis der ursprünglichen Innenansicht des Stadtpalais auf der weitgehenden Erhaltung der wandfesten Ausstattung einiger Räume. Hier sind insbesondere die Deckenfresken der entlang der Fassade gelegenen Paraderäume, die bemalten Lambris, Fensterlaibungen und Fensterläden sowie die ehemals wandfest montierten Ölgemälde der Supraporten und des großen Saals anzuführen.

Bedauerlicherweise liegen zur Ausstattung des Stadtpalais, ebenso wie zu jener der beiden Belvederegebäude, bislang keine Mobilieninventare aus der Zeit des Prinzen Eugen vor.[117] Wie die erhaltenen Mobilieninventare der beiden im Marchfeld gelegenen Landsitze des Prinzen Eugen, Schloßhof und Niederweiden, erkennen lassen,[118] könnte man diesen die Qualität der verwendeten Stoffe und Hölzer entnehmen und erhielte gegebenenfalls Aufschluß über die Herkunft besonders wertvoller Stücke. Weitere Bestandteile der Innenausstattung, wie Vorhänge, Portieren, Wand- und Kronleuchter, Kamingitter und Kaminschirme, die Salomon Kleiner wohl aus Gründen der Übersichtlichkeit auf seinen Vorzeichnungen weggelassen hat, wären in einem Inventar genau aufgeführt. Aus den in Inventaren verzeichneten Sitzmöbeln ließen sich Anhaltspunkte zur zeremoniellen Nutzung der Räume gewinnen. In Ermangelung eines Mobilieninventars fehlen für das Stadtpalais detaillierte Angaben zur Ausstattung des Appartement de commodité. Zu den Wohnräumen im Stadtpalais sind Vorzeichnungen Salomon Kleiners bislang nicht aufgetaucht, was man als Hinweis darauf werten kann, daß die dem Adel auf seiner *grand tour* nicht zugängliche private Raumfolge des Prinzen Eugen auch nicht zu den als Stiche zu publizierenden ‚Haupt-Zimmern' zählte.

Einige besonders wertvolle oder mit Familientraditionen verknüpfte Ausstattungsstücke des Stadtpalais wurden aus dem Nachlaß des Prinzen Eugen von Carlo Emanuele III., dem regierenden Herzog von Savoyen und König von Sardinien, für den Turiner Hof angekauft. Teilweise sind sie durch schriftliche Unterlagen dokumentiert, teilweise lassen sie sich anhand heute in Turin befindlicher Stücke erschließen, die den Ansichten Salomon Kleiners und der Beschreibung in den Helden-Thaten zufolge einst das Stadtpalais zierten.[119] Für die typologische Einordnung der Ausstattung des Stadtpalais sind insbesondere eine französische Leuchter- und eine französische Kamingarnitur aus vergoldetem Silber aufschlußreich, die durch eine 1748 in Turin erstellte Ankaufsliste dokumentiert werden.[120] Das Stadtpalais ist zwar auf der Ankaufsliste nicht genannt, doch läßt es sich als Provenienz durch zwei Sachverhalte erschließen. Zum einen gehörte zu den angekauften Stücken auch das aus englischem Silber gearbeitete Ensemble eines Handfasses (*fontaine*) und eines Gießbeckens (*cuvette*),[121] das Prinz Eugen allem Anschein nach in den Jahren 1710–12, also zu der Zeit, als der östliche Erweiterungsbau des Stadtpalais ausgestattet wurde, nach einem erhaltenen Entwurf Daniel Marots (Abb. 184)[122] über den kaiserlichen Botschafter in London, Graf Johann Wenzel Gallas, bestellt hat.[123] Zum anderen stimmt die Anzahl und Art der auf der Liste aufgeführten silbernen Leuchter mit jenen überein, die in den Helden-Thaten für das Paradeschlafzimmer des Stadtpalais aufgezählt wurden.[124]

Im folgenden wird die Ausstattung der Paraderäume auf ihre typengeschichtliche Herkunft untersucht und die Art ihrer Realisierung erläutert. Dabei ist es das Ziel, die Konzeption der durch Salomon Kleiner überlieferten Ausstattung zu ergründen. Im Verein mit dem in den Abschnitten zur Bauchronologie und zur Appartementeinteilung erläuterten Planwechsel bei der Ausstattung erlaubt die seit 1698 angestrebte Ausstattungskonzeption Rückschlüsse auf die Repräsentationsabsichten des Prinzen Eugen in Wien. Für die Analyse der Ausstattung ist es sinnvoll, das Paradeappartement, nämlich die nur durch Schriftquellen bekannte Antichambre, das Audienzzimmer, das Paradeschlafzimmer und das Kabinett als Einheit aufzufassen und die beiden Paraderäume des östlichen Erweiterungsbaus, als da sind die Galerie und das durch Salomon Kleiner überlieferte Konferenzzimmer, separat zu besprechen. In Einklang mit der durch die Wegeführung vorgegebenen Abfolge der Räumlichkeiten (Abb. 17) beginnt die Analyse der Ausstattung jedoch mit dem nicht mehr bestehenden großen Saal.

Rekonstruktion des großen Saales

Der große Saal, den man an seiner westlichen Stirnseite, unmittelbar im Anschluß an das obere Vestibül, betrat, war etwa 16 Meter

Seite 61:
Abb. 21: Ignace Jacques Parrocel, Schlacht von Turin (1706), vor 1711





lang und 9,5 Meter breit. Seine Höhe reichte bis in das heutige Mezzanin. Dort wurden im Frühjahr 2001 in situ Reste des Stuckdekors der Wände sowie der Ansatz des ehemaligen Saalgewölbes freigelegt. Bei der unter Maria Theresia ab 1752 vorgenommenen Umgestaltung des Stadtpalais des Prinzen Eugen in ein Behördengebäude wurde der Saal sowohl horizontal als auch vertikal in bewohn- und beheizbare Räume unterteilt. Um den im Mezzanin neu geschaffenen Räumen eine angemessene Höhe geben zu können, mußte das Saalgewölbe ausgebrochen werden. Bruchstücke des bei diesem Vorgang zerstörten Deckenfreskos fanden sich im Zuge der jüngsten Freilegungsarbeiten. Die insgesamt sieben großformatigen Schlachtengemälde, die mit Ausnahme der erst 1717 geschlagenen Schlacht von Belgrad von dem Franzosen Ignace Jacques Parrocel stammen,[125] ließ Maria Theresia von den Saalwänden entfernen und aufbewahren.[126] Sie hängen heute als Leihgabe des Kunsthistorischen Museums in den ehemaligen Bibliotheksräumen des Stadtpalais.[127]

In Ermangelung von aussagekräftigen Bildquellen zum großen Saal im Stadtpalais des Prinzen Eugen[128] müssen Überlegungen zu seiner ursprünglichen Wandgliederung von zeitgenössischen Beschreibungen und von den durchgehend viereieinhalb Meter hohen, in der Breite jedoch variierenden Schlachtengemälden Ignace Jacques Parrocels ausgehen.[129] Die Gemälde waren laut Pöllnitz in eine goldgefaßte hölzerne Wandvertäfelung eingebunden.[130] In den Helden-Thaten wird zusätzlich von *untermischtem Kriegsgeräte von Stucatur-Arbeit* berichtet.[131] Teile dieser aufstuckier-

Abb. 22: Ignace Jacques Parrocel, Schlacht von Cassano (1705), vor 1711

ten, in Übereinstimmung mit der Vertäfelung vergoldeten Trophäenreliefs wurden kürzlich unmittelbar unterhalb der Obergadenfenster an der dem Hof zugewandten Nordseite freigelegt.[132]

Das mit Abstand breiteste der parrocelschen Gemälde zeigt den Entsatz der Stadt Turin im Jahre 1706 (Abb. 21). Der ursprüngliche Platz des über sechseinhalb Meter breiten Bildes war mit Sicherheit die weder durch Fenster noch durch Türen durchbrochene Stirnwand des Saals (Abb. 17). Möglicherweise ist das Gemälde im Laufe der Zeit seitlich beschnitten worden. Die mit je eineinhalb Metern zu rekonstruierende seitliche Vertäfelung fällt auffallend breit aus. Von den sechs, deutlich schmäleren Gemälden, die nach Abzug des Turinbildes verbleiben, schließen sich jeweils zwei aufgrund ihrer im wesentlichen gleichen Breite und ähnlichen Vordergrundszenen zu Pendants zusammen. Für die mit je zweieinhalb Metern verhältnismäßig breiten Schlachten von Cassano (1705) und Malplaquet (1709) (Abb. 22–23) kommt als Anbringungsort nur die Eingangswand in Frage. Kompositionell zeichnen sich diese beiden Gemälde dadurch aus, daß bei Cassano an der linken und bei Malplaquet an der rechten Seite große Bäume als Repoussoir ins Bildfeld hineinragen. Nimmt man an, daß Cassano links des Eingangsportals, dessen zentrale Lage und Breite durch die im oberen Vestibül erhaltene äußere Einfassung ja fixiert ist, und Malplaquet rechts des Portals hing, so ergänzten sich diese Bäume zu einer großen, den Eingang symmetrisch rahmenden Komposition.

Für die beiden Längswände des Saals gestaltet es sich wesentlich schwieriger, eine plausible Anordnung der verbleibenden



Abb. 23: Ignace Jacques Parrocel, Schlacht von Malplaquet (1709), vor 1711

Gemälde von Zenta (1697), Höchstädt (1704), Oudenaarde (1708) und Belgrad (1717) zu rekonstruieren als an den Schmalwänden. An den Längswänden sitzen heute in der Wand zum Hof zwei Doppelfenster, in der Wand zum Kuppelhof hingegen drei einfache Fenster. Während die Doppelfenster durch die unterhalb der ehemaligen Obergadenfenster freigelegten Trophäenreliefs für die Zeit des Prinzen Eugen gesichert sind, steht ein vergleichbarer Nachweis für die drei Einzelfenster noch aus. Die ursprüngliche Position der beiden Türen, die rechter Hand in die private Antichambre und linker Hand in die offizielle Antichambre führten, ist nicht gesichert. Für die Lokalisierung des in den Helden-Thaten erwähnten marmornen Saalkamins[133] kann man sich jedoch auf den Grundriß von 1840/41 stützen (Abb. 17). Dieser verzeichnet einen damals nicht mehr genutzten Kaminschacht in der an die offizielle Antichambre grenzenden Wand knapp bevor die Wand durch den Kuppelhof zur Außenwand wird.

Geht man davon aus, daß die beiden verbleibenden Bildpaare in einem planvollen Verhältnis zueinander standen, so ergibt sich folgende Möglichkeit der Anordnung. Höchstädt und Belgrad, die heute nur 1,43 beziehungsweise 1,48 Meter breit sind,[134] könnten die Tür zur offiziellen Antichambre flankiert haben. Für das mit 2,05 beziehungsweise 2,13 Metern heute etwas breitere Bildpaar von Zenta und Oudenaarde, das sich durch den wirkungsvoll vor einem dunklen Vordergrundstreifen wiedergegebenen Schimmel des Prinzen Eugen zusammenschließt, findet sich bei der derzeitigen Fensteranordnung kein planvoller Anbringungsort. Eines der beiden Gemälde dürfte der auf der Hofseite zwischen den beiden Doppelfenstern stehende Fenstertrumeau aufgenommen haben. Läßt man die Möglichkeit zu, daß die dem Kuppelhof zugewandte Fensterwand zur Zeit des Prinzen Eugen anstelle der heutigen drei Einzelfenster ein Doppelfenster als Gegenüber des westlichen Doppelfensters der Hofseite besaß, so ließe sich das zweite Gemälde des Bildpaares Zenta und Oudenaarde direkt gegenüber und zwar zwischen Doppelfenster zum Kuppelhof und Saalkamin rekonstruieren (Abb. 17).[135]

Im Bestand des Kunsthistorischen Museums in Wien haben sich von Ignace Jacques Parrocel außer den sieben monumentalen Schlachtengemälden zwei weitere, nur 93 x 127 cm große Schlachtenbilder erhalten, die keine historischen Begebenheiten, sondern dekorativ aufgefaßte Gefechtsszenen wiedergeben.[136] Vermutlich handelt es sich bei diesen beiden Gemälden um zwei der drei von der flämischen Gesandtschaft erwähnten Supraporten.[137] Ihren Platz dürften sie über den beiden zu privater und offizieller Antichambre führenden Türen gehabt haben. In Abstimmung auf die Wandvertäfelung kann man zumindest für diese beiden Türen von Rahmen aus vergoldetem Holz ausgehen, da in den Helden-Thaten, in denen der Marmor der Türstöcke im weiter unten zu besprechenden Audienzzimmer genau dokumentiert wurde, an Marmor im Saal lediglich Fußboden und Kamin aufgeführt wurden.[138]

Eine inhaltliche Überhöhung erhielt die Ausstattung des großen Saals durch das Deckenfresko mit den Taten des Herkules.[139]

Wie im Abschnitt zur Bauchronologie des Stadtpalais ausgeführt wurde, war das Saalfresko das erste Werk, das der Quadraturmaler Marcantonio Chiarini und der Figurenmaler Andrea Lanzani bei ihrem ersten, von 1697 bis 1698 andauernden Aufenthalt bei Prinz Eugen in Wien schufen.[140] Der Bologneser Malerbiograph Giampietro Zanotti, der den ersten Ausstattungsabschnitt des Stadtpalais während eines Wienaufenthaltes in Jahren 1697/98 miterlebte, berichtet, Prinz Eugen habe an der Entstehung der Fresken begeistert Anteil genommen und sei mehrmals auf die Gerüste gestiegen.[141] Da Chiarini seine weiter unten zu besprechenden Quadraturkompositionen immer wieder ähnlich aufgebaut hat und als Beispiel für die Malweise Lanzanis das erhaltene Fresko des Audienzzimmers vor Augen steht, vermag man sich das Saalfresko recht gut vorzustellen.

Der Saal gab sowohl farblich als auch inhaltlich ein beeindruckendes Ensemble ab. Die Goldfassung der Vertäfelung unterstrich die in den Gemälden dominierenden Braun- und Ockertöne, so daß sich insgesamt ein warmer Farbklang ergab. Die an der Decke dargestellten Taten des Herkules erhoben die Siege, die Prinz Eugen im Dienst des Kaisers erfochten hatte, auf eine zeitlos-mythologische Ebene und stimmten zugleich auf das Programm der in der Raumanordnung folgenden Deckengemälde ein. Das Ausstattungssystem der wandfüllenden, dauerhaft montierten Gemälde scheint in Wien, wo man als Wandschmuck der Säle an die seinerzeit überaus wertvollen Tapisserien gewöhnt war, als unüblich empfunden worden zu sein. Küchelbecker betont noch im Jahre 1730, daß Prinz Eugen anstelle von Tapisserien gemalte Schlachtenbilder im Saal hängen habe.[142]

Die Fertigstellung des großen Saals kann man mit großer Sicherheit auf das Jahr 1710 datieren, da der Raum im April 1711, anläßlich der ersten im Stadtpalais für einen türkischen Botschafter abgehaltenen Audienz, bereits als berühmter Saal mit vortrefflichen Gemälden beschrieben wird.[143] Das nach 1717 von einem unbekannten Maler angefertigte Gemälde der Schlacht von Belgrad dürfte an die Stelle eines älteren Gemäldes gleicher Breite getreten sein. Die Eroberung Belgrads im Sommer 1717 stellte den größten militärischen Erfolg des Prinzen Eugen dar. Prinz Eugen wollte vermutlich nicht darauf verzichten, in seinem Stadtpalais auch diesen Sieg zu vergegenwärtigen, so daß er wohl die Darstellung einer der älteren, im Spanischen Erbfolgekrieg ausgetragenen Schlachten durch das aktuellere Thema ersetzen ließ.

Typologische Einordnung der Schlachtengemälde

Im Schlachtensaal entfaltete die Repräsentation des Prinzen Eugen innerhalb des Stadtpalais ihre breiteste Wirkung. Die zeitgenössische Funktion des Schlachtensaals im diplomatischen Zeremoniell ist durch die Audienzen, die Prinz Eugen als Präsident des Hofkriegsrates für die türkischen Botschafter im Stadtpalais abgehalten hat, gut belegt.[144] Hochrangige Besucher, wie die Botschafter des osmanischen Reichs, erschienen nicht alleine bei einer Audienz,

sondern waren von einem großen Gefolge begleitet. Im zeremoniellen Ablauf dieser Audienzen, der mit dem Abholen des Botschafters in seiner Wiener Herberge begann, waren Fassade, Portal, Vestibül und Treppenhaus des Stadtpalais Durchgangsstationen. Der große Saal stellte im Anschluß daran für das Gefolge den Endpunkt und somit gewissermaßen auch das Ziel der Reise dar. Der weitere Weg durch die offizielle Antichambre zum Audienzzimmer, wo Prinz Eugen unter einem Baldachin auf einem Armlehnsessel saß, blieb dem Botschafter und dem Dolmetscher vorbehalten. Während der Audienz hielten sich im großen Saal außer dem Gefolge des Botschafters zahlreiche Generäle und Mitglieder des kaiserlichen Hofkriegsrates auf, die sich je nach Rang auch in der offiziellen Antichambre und im Audienzzimmer postierten.

Das Sujet der Schlachten und die erzählende Malweise Ignace Jacques Parrocels waren angesichts des verhältnismäßig langen Zeitraums, den eigene und fremde Gefolgsleute im großen Saal verbrachten, gut gewählt. Die minutiös nachgezeichneten Truppenbewegungen, die unter dem Befehl des glorreichen Hausherrn zum Sieg der kaiserlichen Armee geführt hatten, forderten zu eingehender Betrachtung heraus. Neben seinen beeindruckenden militärischen Erfolgen führte Prinz Eugen mit dem Schlachtenzyklus seinen Werdegang im Dienst des Kaisers und damit zugleich die Grundlagen vor Augen, die zu seinem seinerzeitigen politischen Einfluß geführt hatten. Seine Position im Reich sah Prinz Eugen dabei zweifellos als erfahrener Feldherr und als Stütze des Kaisers. Zu diesem Schluß berechtigt nicht nur die Beschränkung der Bildinhalte auf die unter dem Oberbefehl des Prinzen Eugen gewonnenen Schlachten, sondern, wie im folgenden ausgeführt wird, auch der für die Dokumentation dieser Schlachten gewählte Modus.

Die Schlachtengemälde des Ignace Jacques Parrocel folgten einem für Feldherrensiege typischen Bildaufbau. Schmale, in dunklen Brauntönen gehaltene Vordergrundstreifen führten in das Geschehen ein. Hier war in Kavaliersperspektive zumeist der aktionsbereite Feldherr zu Pferde dargestellt, umgeben von Reitern seines Regiments oder auch von einem Teil des Trosses. Der größte Teil des Gemäldes widmete sich dem Schlachtfeld. Hier nutzte der Maler die wesentlich steilere Vogelperspektive, um die Topographie des historischen Ortes und das taktische Geschick, das der siegreiche Feldherr beim Dirigieren der Truppen bewiesen hatte, übersichtlich vor dem Beschauer auszubreiten. Den Abschluß bildete ein in der Breite etwa dem Vordergrund entsprechender Himmelsstreifen.

Prägende Vorbilder für den sogenannten analytisch-topographischen oder auch höfischen Schlachtentyp,[145] dem die für Prinz Eugen von Parrocel gemalten Schlachten angehören, wurden bereits während des Dreißigjährigen Kriegs durch den Flamen Pieter Snayers geschaffen.[146] Die der Feldherrensichtweise entgegenkommende überblicksartige Wiedergabe der Topographie und die damit einhergehende hohe Horizontlinie fußten bei Snayers auf der niederländischen Landschaftsmalerei, wie sie sich in der Nach-

folge von Patiniers Weltlandschaft des frühen 16. Jahrhunderts entwickelt hatte. Als Beispiel sei erwähnt, daß der bedeutende kaiserliche Heerführer Ottavio Piccolomini seine Siege in einer Folge von mehr als zwölf, etwa zwei auf drei Meter großen Gemälden ab 1639 von Pieter Snayers auf Leinwand bannen ließ.[147]

Die Schlachtengemälde Ludwigs XIV., mit denen der bei Snayers geschulte Flame Adam Frans van der Meulen beauftragt wurde, brachten eine veränderte Auffassung des analytisch-topographischen Schlachtentyps.[148] Vorrangiges Ziel war es hier offensichtlich nicht mehr, die Truppenbewegungen auf dem Schlachtfeld festzuhalten. Vielmehr sollte die Stärke der Armee in wohlgeordneten Einzelszenen vorgeführt werden. In ausgedehnten Vordergrundszenerien schilderte van der Meulen elegante Generäle, Paradeaufmärsche und den gut organisierten Versorgungstroß. Die Kavaliersperspektive des Vordergrunds dehnte er auf das gesamte Geschehen aus, so daß der historische Ort an der Silhouette der belagerten Stadt zu erkennen war.[149]

Vor allem in der Gegenüberstellung mit den Schlachtenbildern Ludwigs XIV. signalisierten die auf die Taktik der Kriegsführung konzentrierten Gemälde im großen Saal des Stadtpalais des Prinzen Eugen, daß sich hier ein Feldherr präsentierte. Prinz Eugen ist im Vordergrund der parrocelschen Gemälde zu Pferde agierend dargestellt und verfügt über die kaiserliche Armee in der ihm angemessenen Weise als ein taktisches Instrument. Eine Ludwig XIV. nachempfundene Sichtweise auf die Armee als Repräsentant eines blühenden Landes kann kaum in seinem Sinn gelegen haben und wäre ihm im Zeitalter des Absolutismus auch nicht zugekommen.[150] Auch in Frankreich dürfte es für Feldherren bei der Dokumentation ihrer militärischen Siege ratsam gewesen zu sein, die altertümliche Variante mit übersichtlichem Schlachtfeld und hochliegendem Horizont beizubehalten und nicht die repräsentative Sichtweise des Königs zu übernehmen. Dies vermag die Schlachtenserie für Maréchal Duc de Villars, dem im Spanischen Erbfolgekrieg bedeutendsten Heerführer Ludwigs XIV., in dessen Schloß Vaux-le-Vicomte zu belegen.[151]

Eine Sonderstellung innerhalb des Schlachtenzyklus im großen Saal des Stadtpalais des Prinzen Eugen beanspruchte das Gemälde mit dem Entsatz der von französischen Truppen eingeschlossenen Stadt Turin im September 1706 (Abb. 21). Es war mit sechseinhalb Metern Breite nicht nur besonders groß, sondern unterschied sich auch von den anderen Bildern dadurch, daß die Topographie des historischen Ortes nahezu das gesamte Format ausfüllte. Der Entsatz von Turin, dem ein wagemutiger und unter Zeitdruck durchgeführter Marsch vom Etschtal her voranging, war für Prinz Eugen sowohl militärisch als auch politisch ein großer Erfolg, da die Eroberung der französisch besetzten, ehemals spanischen Gebiete in Oberitalien für den Kaiser auf sein Anraten betrieben worden war.[152] In der herausragenden Darstellung der seit 1563 zur Hauptstadt Savoyens ausgebauten Stadt Turin dürfte jedoch auch eine Anspielung auf die Zugehörigkeit Prinz Eugens zu einem regierenden Haus enthalten gewesen sein.

Die Wände der offiziellen Antichambre waren mit rotem Samt spaliert. Dies geht aus der Beschreibung der im April 1711 erstmals im Stadtpalais des Prinzen Eugen abgehaltenen Audienz für den türkischen Botschafter hervor und wird durch den Bericht der flämischen Gesandtschaft von 1716 bestätigt.[153] Ungenau sind die Aussagen lediglich darüber, ob die Bespannung wie jene des darauf folgenden Audienzzimmers durch aufgestickte Goldborten in Felder unterteilt war oder nicht.[154] Die Polster der Sitzmöbel waren in Angleichung an die Spaliere ebenfalls rot bezogen. Diese farbliche und zumeist auch im Material gepflegte Übereinstimmung von Wandbespannung und Polsterbezug war in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Frankreich aufgekommen und wurde *en suite* genannt.[155] Zu den Fensterlaibungen heißt es im flämischen Gesandtschaftsbericht schlicht, sie seien vergoldet;[156] Türstöcke und Zimmerdecke werden nicht erwähnt. Die derzeitigen, aus schwarzem Marmor bestehenden Türstöcke sind nicht die ursprünglichen Türstöcke der Antichambre. Sie stammen aus dem Audienzzimmer und der Galerie, wo noch im 18. Jahrhundert vergoldete Holzrahmen eingebaut wurden.[157]

Zwischen 1724 und 1729 wurden in der offiziellen Antichambre und im angrenzenden Audienzzimmer Tapisserien der acht und mehr Teile umfassenden Kriegskunst- oder Feldzugsserie aufgehängt.[158] Die in der Brüsseler Werkstatt des Jodocus de Vos um 1724 gewebte Tapisserienfolge fußte auf einer älteren, in den Jahren kurz vor und um 1700 erstmals hergestellten Serie, die bei Feldherren äußerst beliebt war. Sie zeigte, ohne sich auf historische Ereignisse oder einen speziellen Heerführer zu beziehen, Kriegsbegebenheiten in genrehafter Auffassung. Die älteren Versionen besaßen beispielsweise Kurfürst Max Emanuel von Bayern[159] und der Präsident des Reichskriegsrates, Ludwig Wilhelm von Baden-Baden,[160] die sich beide beim Entsatz der Stadt Wien 1683 und im anschließenden Türkenkrieg hervorgetan hatten, sowie Wilhelm III. von Oranien, Generalstatthalter der nördlichen Niederlande und von 1689 bis 1702 als Gatte der englischen Thronerbin Mary zugleich englischer König.[161] Etwas später entstandene Versionen waren seit 1708 im Besitz des polnischen Königs und sächsischen Kurfürsten August dem Starken[162] sowie des Herzogs von Marlborough und einiger seiner Generäle.[163] Die von Prinz Eugen erworbene Serie, zu der als Neuerung zu den ältesten Versionen beispielsweise der in einer Beschreibung des Stadtpalais erwähnte Schiffbruch getreten war,[164] hatte auch Max Emanuel von Bayern für Schloß Schleißheim angekauft.[165] Die in Schleißheim vollständig erhaltene Serie ist durch ein 1724 in München zusätzlich gewebtes Zwischenfensterstück datiert und liefert dadurch wiederum einen wichtigen Anhaltspunkt zur Datierung der Prinz Eugenschen Kriegskunstserie.

Die Kriegskunstserie des Prinzen Eugen wurde schon kurz nach dessen Tod von den Wänden genommen. Dies läßt sich dem Umstand entnehmen, daß in den 1739 erschienenen Helden-Thaten die Antichambre und das Audienzzimmer bereits wieder mit

dem unter den Tapisserien beibehaltenen roten Samtspalier beschrieben wurden.[166]

Das Audienzzimmer

Der seit 1721 in Wien tätige Salomon Kleiner schuf seine Vorzeichnung des Audienzzimmers (Abb. 24) noch bevor dort um oder kurz nach 1724 die Tapisserien der Kriegskunstserie aufgehängt wurden. Das mehrfach überlieferte rote Samtspalier[167] begann über einem niedrigen, mit feinen Groteskenbändern bemalten Lambris, der sich aus kürzeren und längeren Feldern zusammensetzte. Aufgestickte Goldborten unterteilten die Wandbespannung in große Felder, wobei von den horizontal verlaufenden Bordüren diejenige unterhalb des Gesimses breiter war als jene entlang der Sockellambris. Die vertikalen Borten waren sehr breit und bestanden aus einem von geschwungenen Bändern eingefaßten einfarbigen Mittelstreifen. Ihre Einfassung begann über dem Lambris auf nach innen gerollten Voluten, bildete in der Mitte durch Überkreuzungen einen dekorativen Akzent und endete in einer kapitellähnlichen Form. An der Wand zum Paradeschlafzimmer kragte ein Baldachin vor, der, ebenso wie die von Kleiner nicht festgehaltenen Polstermöbel, farblich und in der Borte *en suite* mit dem Wandspalier gearbeitet war.[168]

An den beiden Fenstertrumeaus waren große rechteckige Spiegel in vergoldeten Rahmen angebracht, die über Trumeautischen mit ebenfalls vergoldetem vierbeinigem Gestell begannen und bis zum Gesims reichten.[169] Die in Felder unterteilten Fenstergewände, Fensterläden[170] und Blätter der zweiflügeligen Türen waren mit den bis heute erhaltenen Grotesken auf Goldgrund bemalt.[171]

Die Türrahmen, deren Äderung Salomon Kleiner gewissenhaft festgehalten hat, bestanden aus schwarzem Marmor.[172] Über der ins Paradeschlafzimmer führenden Tür hing als Supraporte „Theseus und die Töchter des Minos“ des Bologneser Malers Benedetto Gennari, flankiert von zierlichen vergoldeten Hermenpilastern.[173] Einen kuriosen, in fast allen Beschreibungen erwähnten Blickfang bildete der Heißluftofen in Gestalt des mit dem Drachen der Hesperiden kämpfenden Herkules. Der Fußboden bestand aus Tafelparkett mit diagonal ausgelegten Feldern.

Das heute noch erhaltene Deckenfresko des Audienzzimmers (Taf. 1) zeigte in der Mitte die von Andrea Lanzani geschaffene Aufnahme Herkules in den Olymp, bei der Herkules vom Göttervater Jupiter fürsorglich in Empfang genommen wird. Nebenszenen und Medaillons, die in die prächtige Scheinarchitektur Marcantonio Chiarinis integriert sind, führten die Herkulesthematik weiter aus.[174] Die zentrale Szene wurde auf einen von der Antichambre eintretenden Besucher abgestimmt. Ergänzt wurde das zentrale Geschehen durch die aus dem Blickwinkel des Eintretenden direkt darunterliegende, fensterseitige Nebenszene mit dem Tod des Herkules auf dem Scheiterhaufen, der der Sage nach der darüber erscheinenden Aufnahme in den Olymp unmittelbar voranging. Erzählchronologisch schloß das Fresko des Audienzzim-



Abb. 24: Stadtpalais des Prinzen Eugen, offizielles Audienzzimmer (Salomon Kleiner)

mers an das verlorene Fresko des großen Saales an, das ja die Taten des Herkules darstellte. Im Audienzzimmer enthielt das vergoldete Gesims[175] mit aufgesetzten Löwenköpfen, Putten vor Löwenfellen und in den vier Ecken je einem Adler weitere Anspielungen auf Herkules und Jupiter, die man im Hinblick auf die militärischen Erfolge des Prinzen Eugen im Dienst des Kaisers zu deuten hatte.

Das Paradeschlafzimmer

Das durch eine Vorzeichnung Salomon Kleiners dokumentierte Paradeschlafzimmer (Abb. 25) stand in der Hierarchie über dem Audienzzimmer. Die bereits anhand des Grundrisses dargelegte Rangfolge wurde durch die Ausstattung verstärkt. Das im Paradeschlafzimmer aus grünem Samt gefertigte Spalier[176] begann, wie auch im Audienzzimmer, über einem niedrigen Sockellambris. Breite rechteckige Borten mit aufgestickten gold-, silber- und wohl auch buntfarbigen Grotesken[177] unterteilten das Spalier in große Felder. Mittels Reliefstickerei hatten die Borten am unteren Ende Sockel und Basis erhalten, am oberen Ende ein ionisches Kapitell mit einem Frauenkopf in der Mitte. Am Paradebett an der dem Eingang vom Audienzzimmer gegenüberliegenden Wand wurde der Groteskendekor weitergeführt. Die dicht mit Grotesken bestickte Rückwand des Bettes zeigte in der Mitte Apoll umgeben von Musen, wozu thematisch auch die in die seitlichen Grotesken integrierten Lyren paßten. Wie der flämische Gesandtschaftsbericht und die Beschreibung in den Helden-Thaten vermerken, waren auch im Paradeschlafzimmer die Sitzmöbel *en suite*, also grün bezogen.[178]

Ein bedeutsamer Unterschied zum Audienzzimmer bestand darin, daß die Schmalseite des, freilich deutlich größeren, Paradeschlafzimmers zwei zweiflügelige Türen aufnahm, die das Paradebett in einer wirkungsvollen Gesamtkomposition symmetrisch flankierten.[179] Ihre heute noch vorhandenen vergoldeten Holzrahmen waren mit stark plastischen Akanthusblättern ornamentiert. Die Supraporten Giuseppe Maria Crespis entsprachen mit mythologischen Sujets und seitlichen Hermenpilastern jenen des Audienzzimmers. Sie stellten über der Tür zur Garderobe „Achill lehrt den Kentaur Chiron das Bogenschießen“, über der Tür zum Kabinett „Charon rudert Aeneas und die Sibylle über den Styx“ dar.

Das Paradeschlafzimmer besaß einen Kamin mit einem großen rundbogigen Spiegelaufsatz, der zusammen mit einem Scheitelornament nahezu bis zum Gesims reichte. Zu beiden Seiten des Kaminspiegels waren auf den Rahmen einarmige Armleuchter angeschraubt. Dem Kaminspiegel entsprachen an den beiden Fenstertrumeaus je ein Spiegel in etwa der gleichen Größe und Form. Den Unterbau dieser Spiegel bildeten sechzehnbeinige vergoldete Trumeautische. Im Paradeschlafzimmer hing der prächtigste und teuerste Kronleuchter der gesamten Raumfolge.[180] Er wurde durch Wandleuchter[181] und durch Girandolen, die auf den Trumeautischen und auf zwei Gueridons standen, ergänzt.[182] Zudem befand sich in diesem Raum *ein Schreibkabinett so ganz von Schildkrö-*

ten verfertigt.[183] Das geschnitzte Gesims war vergoldet und spielte mit Löwenköpfen auf den Eckkartuschen auf Herkules und das Wappentier der Savoyer an. Fenstergewände, Fensterläden und Türblätter besaßen den vom Audienzzimmer her vertrauten goldgrundigen Groteskendekor. Die Felder des Tafelparketts waren mit einem kompliziert ineinandergreifenden würfelartigen Muster ausgelegt.

Die Decke des Paradeschlafzimmers (Taf. 2) wurde gemäß dem gleichen Dekorationsschema freskiert wie die des Audienzzimmers. Die Architekturmalerei stammte ebenfalls von Marcantonio Chiarini. Die in die Scheinarchitektur integrierten Figuren malte der Bolognese Giuseppe Gambarini, der für die zentrale Szene von dem hauptsächlich im Veneto tätigen Le Brun-Schüler Louis Dorigny abgelöst wurde.[184] Passend zur Schlafzimmerfunktion des Raumes zeigte das Mittelbild die Vermählung Herkules' mit Hebe, die sich der Sage nach chronologisch an die im Audienzzimmer dargestellte Aufnahme Herkules in den Olymp anschloß. Der Betrachterstandpunkt des zentralen Freskos befand sich im Paradeschlafzimmer an der Fensterwand.

Das Kabinett

Vom Spiegel-Porzellan-Goldkabinett, das sich Prinz Eugen als fulminanten Schlußpunkt der Paraderaumfolge im Stadtpalais einrichten ließ (Abb. 41), haben sich in situ die geschnitzte, vollständig vergoldete Decke, das geschnitzte Kranzgesims und der aus schwarzem Marmor gefertigte Kamin erhalten. Die originale Wandvertäfelung wurde unter Maria Theresia ins Untere Belvedere transferiert und dort im Galerieflügel, im einstigen privaten Schlafzimmer des Prinzen Eugen, in leicht veränderter Form eingebaut (Abb. 50).[185] Die asiatischen Porzellane haben sich nach neuen Erkenntnissen gleichfalls erhalten und befinden sich seit 1750 im Palazzo Reale in Turin.[186] Anhand der auch zum Goldkabinett vorliegenden Zeichnung Salomon Kleiners lassen sich einige der Porzellane, so beispielsweise die beiden Löwen mit Reitern auf dem Kämpfer des Kaminspiegels oder auch die stehenden Figuren auf der Scheitelkonsole des Kaminspiegels, mit 22,5 beziehungsweise 26 cm hohen Stücken in Turin in Verbindung bringen.[187] Auch für die zumeist in Dreiergruppen aufgestellten Vasen kommen in Turin mehrere Stücke in der Höhe zwischen 30 und 60 cm in Frage.[188]

Der Raumeindruck des Kabinetts wurde von sehr großen rechteckigen Spiegeln bestimmt, die über einem niedrigen vergoldeten Sockellambris in eine durchgehend vergoldete Wandvertäfelung eingepaßt waren. Die dem Eingang gegenüberliegende, von Kleiner festgehaltene Längswand war durch den Kamin in der Mitte und je einen hochrechteckigen Spiegel dreigeteilt. Ein wesentlich breiterer Spiegel füllte die Schmalseite des Raumes gegenüber dem Fenster aus. Wie aus der Anzahl und Größe der Spiegelfelder im Unteren Belvedere hervorgeht, war die bei Salomon Kleiner nicht sichtbare Wand neben der Tür nicht in Anlehnung an die Kaminwand zwei-, beziehungsweise, die Tür eingerechnet,

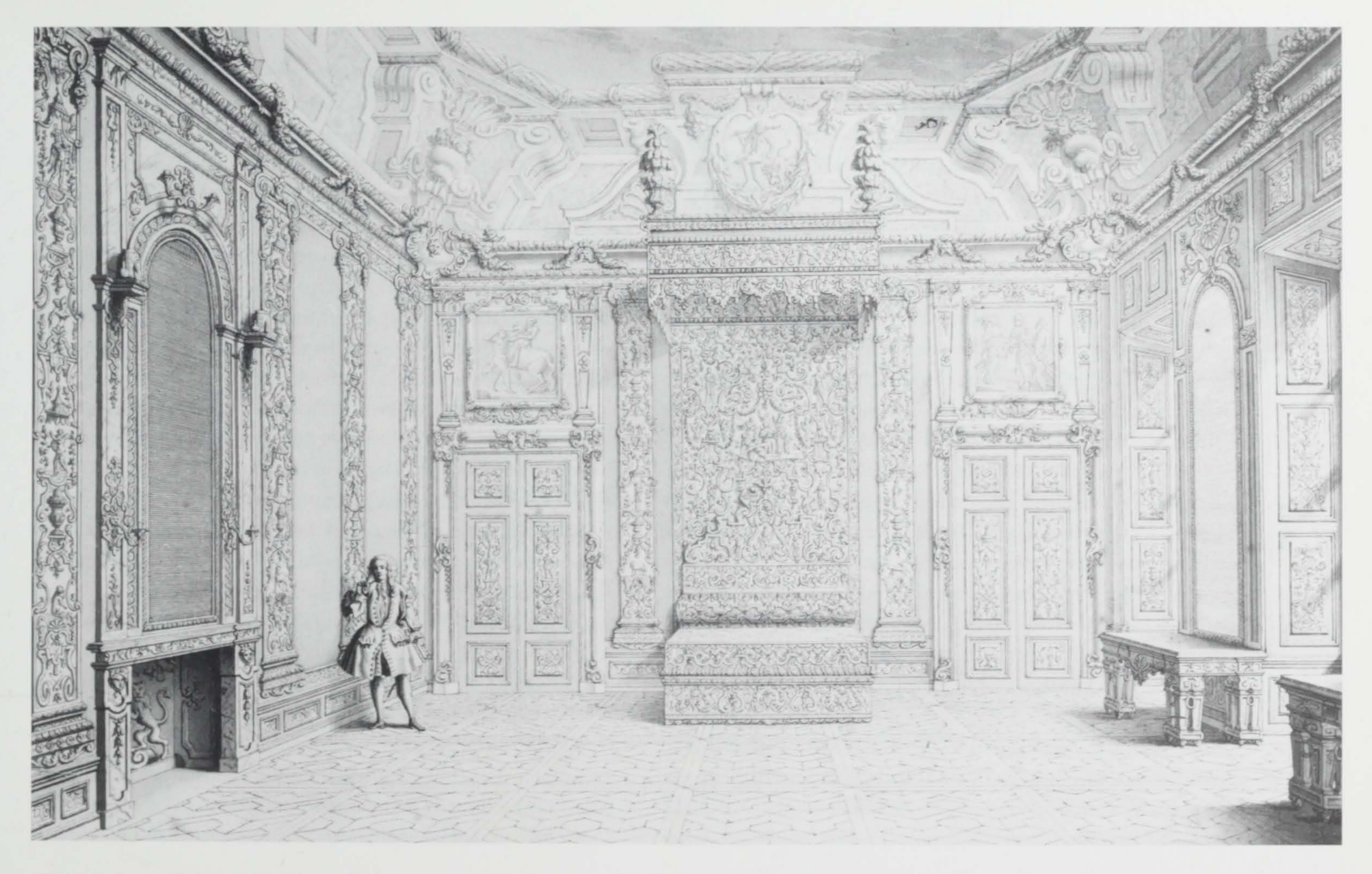


Abb. 25: Stadtpalais des Prinzen Eugen, Paradeschlafzimmer (Salomon Kleiner)

dreiteilig gestaltet, sondern nahm einen einzigen, in der Breite dem Spiegel der Schmalseite entsprechenden Spiegel auf. Die flämische Gesandtschaft notierte insgesamt sieben Spiegel.[189] Neben dem sechsten Spiegel, bei dem es sich um den oberen, geschwungen konturierten Spiegel des horizontal zweigeteilten Kaminspiegels gehandelt haben dürfte, könnte der siebte Spiegel die Supraporte gebildet haben. Im Fenstergewände befanden sich weitere, eine Akanthusrosette flankierende Spiegelfelder.

Die Spiegel begannen unmittelbar über dem Lambris und waren mit einem eierstabähnlichen Profil gerahmt.[190] Die von einem weiteren Profil eingefaßte Wandvertäfelung war zu beiden Seiten der Spiegel und darüber mit längsrechteckigen, unregelmäßig konturierten Holztafeln besetzt, die mit bunten, goldgrundigen Grotesken bemalt waren. Zwischen diesen Tafeln kragten vergoldete Blattkonsolen vor und nahmen symmetrisch angeordnetes Porzellan auf. Die Aufstellung des Porzellans war so ausgerichtet, daß die verschieden großen Vasen, Deckelvasen und Figuren den ihnen bis zum Beginn der Groteskentafeln zur Verfügung stehenden Platz genau ausfüllten. Einerseits ergab sich dadurch ein gleichmäßig dichter Dekor, andererseits kam das wertvolle Porzellan ohne die Konkurrenz eines bemalten Hintergrunds gebührend zur Geltung.

Das geschnitzte Kranzgesims, das sich über dem Kaminjoch verkröpft, ist dicht mit Akanthus besetzt. Darüber beginnt mit einem zweiten, kunstvoll mit gerafften Tüchern behangenen Gesims die aus einzelnen Holzplanken zusammengesetzte, reich mit Bändern und Blüten ornamentierte Decke (Abb. 46). Das mit gerafften Tüchern behangene Gesims bricht jeweils in den Ecken ab, um dort in Voluten zu enden. Auf den eingerollten Gesimsstücken lagern in vielfältigen Körperhaltungen einander zugewandte vollplastische Putti. In den Ecken des Plafonds befinden sich ovale Medaillons mit Darstellungen von Apoll und Marsyas, Europa auf dem Stier, Perseus, wie er die Medusa tötet und Perseus bei der Befreiung Andromedas.[191] In der Mitte der Decke befand sich ein Ölgemälde,[192] dessen Gegenstand jedoch nicht überliefert ist. Die Grotesken der Wandvertäfelung, die nach Auskunft der Helden-Thaten von Jonas Drentwett gemalt wurden,[193] schließen kleinformatige Gottheiten und Personifikationen ein, von denen unter anderem die vier Erdteile, die vier Temperamente, die vier Elemente sowie Personifikationen von Tag und Nacht zu erkennen sind. Die Tafeln des Sockellambris zeigen gebündelte Feuerutensilien und beziehen sich damit auf die auf gleicher Höhe befindliche Feuerstelle des Kamins. Eine subtile farbliche Verknüpfung von Wand und Decke wurde durch feine bunte Rankenmalerei auf dem vergoldeten Plafond erreicht.[194]

Typologische Einordnung des Paradeappartements

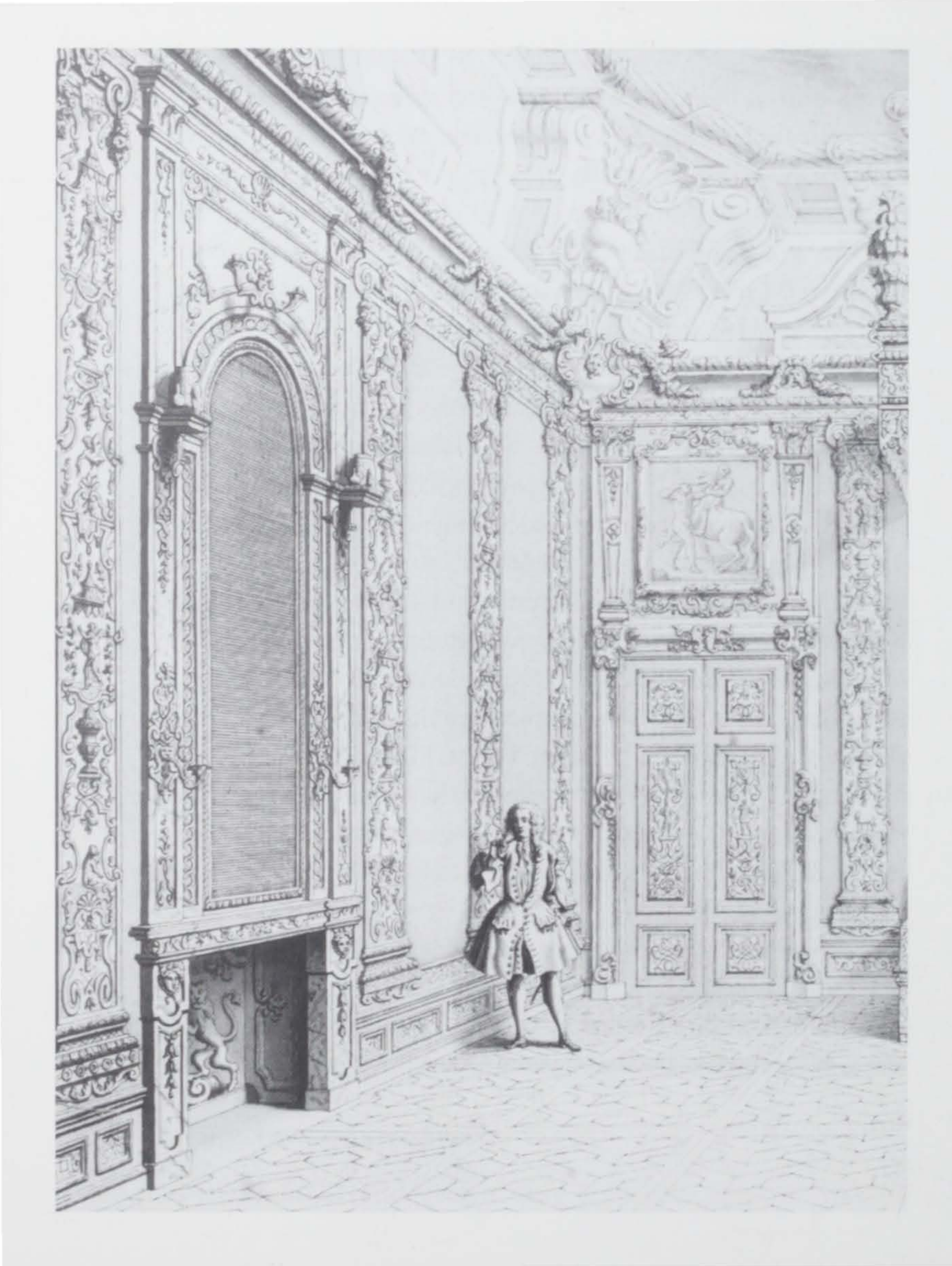
In den neueren Arbeiten, die sich mit der Ausstattung des Stadtpalais oder allgemein mit der Bau- und Ausstattungstätigkeit des Prinzen Eugen auseinandersetzen, wird die auf Italien ausgerichtete

Kunstpatronanz des Prinzen Eugen betont.[195] Diese Auffassung wird durch die italienische Herkunft beziehungsweise Schulung der meisten für das Stadtpalais verpflichteten Künstler gestützt. Fischer und Hildebrandt hatten ihre Ausbildung beide in Rom im Umkreis von Gianlorenzo Bernini beziehungsweise bei dessen Werkstattnachfolger Carlo Fontana absolviert. Nahezu die gesamte wandfeste malerische Ausstattung wurde von italienischen Künstlern besorgt, und zwar sowohl an den Decken durch die Bolognesen Marcantonio Chiarini und Giuseppe Gambarini und den Mailänder Andrea Lanzani als auch an den Supraporten durch die Bolognesen Giuseppe Maria Crespi, Giovan Gioseffo Dal Sole, Giovanni Antonio Burrini und Benedetto Gennari. Die wenigen Künstler französischer Herkunft, wie beispielsweise der zuvor im Veneto tätige Louis Dorigny[196] und Ignace Jacques Parrocel, dessen Onkel und Lehrer Joseph Parrocel für Ludwig XIV. eine Reihe von Schlachtenbildern angefertigt hatte,[197] oder auch deutscher Herkunft wie Jonas Drentwett, der einer berühmten Augsburger Goldschmiedefamilie entstammte, nehmen sich dagegen zunächst vereinzelt aus. Dennoch erscheint die ausschließlich anhand der Künstlerviten vorgenommene Charakterisierung der Bau- und Ausstattungstätigkeit des Prinzen Eugen einseitig. Befaßt man sich nämlich mit der Gesamtheit der Ausstattung und untersucht deren typologische Herkunft, so stellt man fest, daß grundlegende Bestandteile der Ausstattung direkt aus Paris herzuleiten sind. Vereinfacht formuliert lautet die im folgenden anhand einiger prägnanter Beispiele zu erläuternde These, daß im Stadtpalais des Prinzen Eugen die für die Ausstattung der Paraderaumfolge hinzugezogenen italienischen Künstler in den Dienst eines Pariser Ausstattungsideals gestellt wurden.

Cheminée à la royale

Einen besonders aufschlußreichen Beleg für die Rezeption französischer Ausstattung im Stadtpalais stellt das nicht mehr bestehende Kaminjoch an der hofseitigen Wand des Paradeschlafzimmers dar (Abb. 26). Seine Entstehung ist dank der zufällig erhaltenen Briefe Hildebrandts an den Prinzen Eugen vom 11. Januar und 11. Februar 1702 genau datiert.[198] Daß es sich bei dem Gegenstand der Briefe bildenden Kaminaufsatz um den von Salomon Kleiner für das Paradeschlafzimmer dokumentierten handelt, läßt sich zweifelsfrei belegen. Zum einen lokalisiert Hildebrandt den Kamin präzise *nella seconda stanza del gran'appartamento nella casa di città.*[199] Zum anderen stimmen die von Hildebrandt erläuterten Materialien, nämlich der Stuckmarmor des Aufsatzes in farblicher Angleichung an den achatfarbenen Marmor der Kaminöffnung, mit jenen überein, die Salomon Kleiner auf seiner Zeichnung festgehalten hat.

Mit seinem bis zum Gesims reichenden, einen hohen rundbogigen Spiegel einschließenden Aufsatz folgte der Kamin im Paradeschlafzimmer einem Kamintyp, der erst 1698/99 in Paris entwickelt worden war und dort seit der Mitte des 18. Jahrhun-



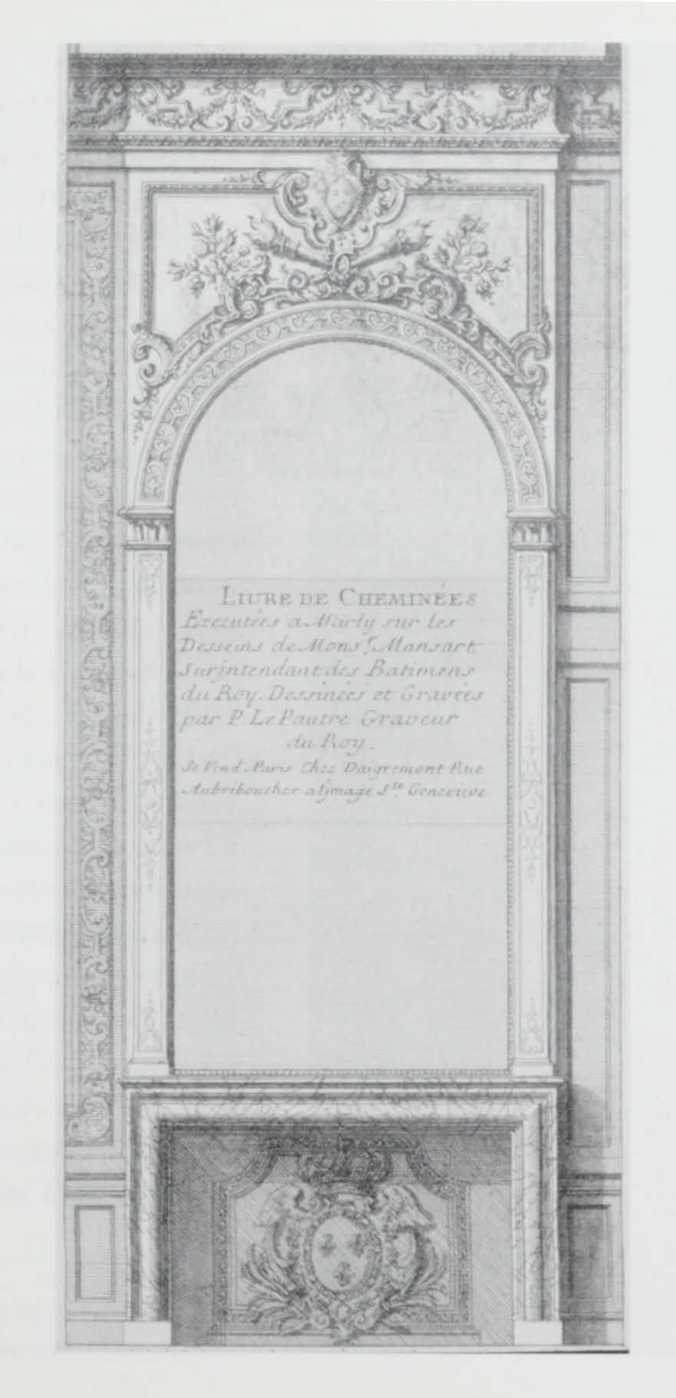
derts als *cheminée à la royale* bezeichnet wurde.[200] Im Unterschied zum Reich, wo die Wohnräume zumeist mit Öfen beheizt wurden, gab es in Frankreich eine Tradition für Kamine in Wohnräumen. Die Feuerstelle war dort in die Mauer eingelassen, so daß auch der Rauchabzug innerhalb der Wand verlief und das gesamte Kaminjoch nur wenig aus der Wandflucht heraustrat. Bei den der *cheminée à la royale* entwicklungsgeschichtlich unmittelbar vorangehenden Kaminen reichte der Aufsatz ebenfalls bis zum Gesims. Er war jedoch durch ein Ölgemälde beziehungsweise ein Relief geschmückt oder aber horizontal unterteilt. In diesem Fall befand sich unterhalb des Ölbildes beziehungsweise des Reliefs ein Marmorfeld oder ein Spiegel.[201] Der einteilige, aus einem hohen rundbogigen Spiegel bestehende Kaminaufsatz wurde von Jules Hardouin-Mansart eingeführt und zwar in den Jahren 1698 und 1699 bei der Ausstattung der königlichen Lustschlösser der Menagerie in Versailles und von Marly.[202] Anhand von zwei Varianten der nach der Ausführung als Stiche verbreiteten Marly-Kamine (Abb. 27–28)[203] läßt sich illustrieren, in welch hohem Maße der Aufbau des Kaminjochs im Paradeschlafzimmer den 1699 in Marly ausgeführten Kaminjochen folgte.

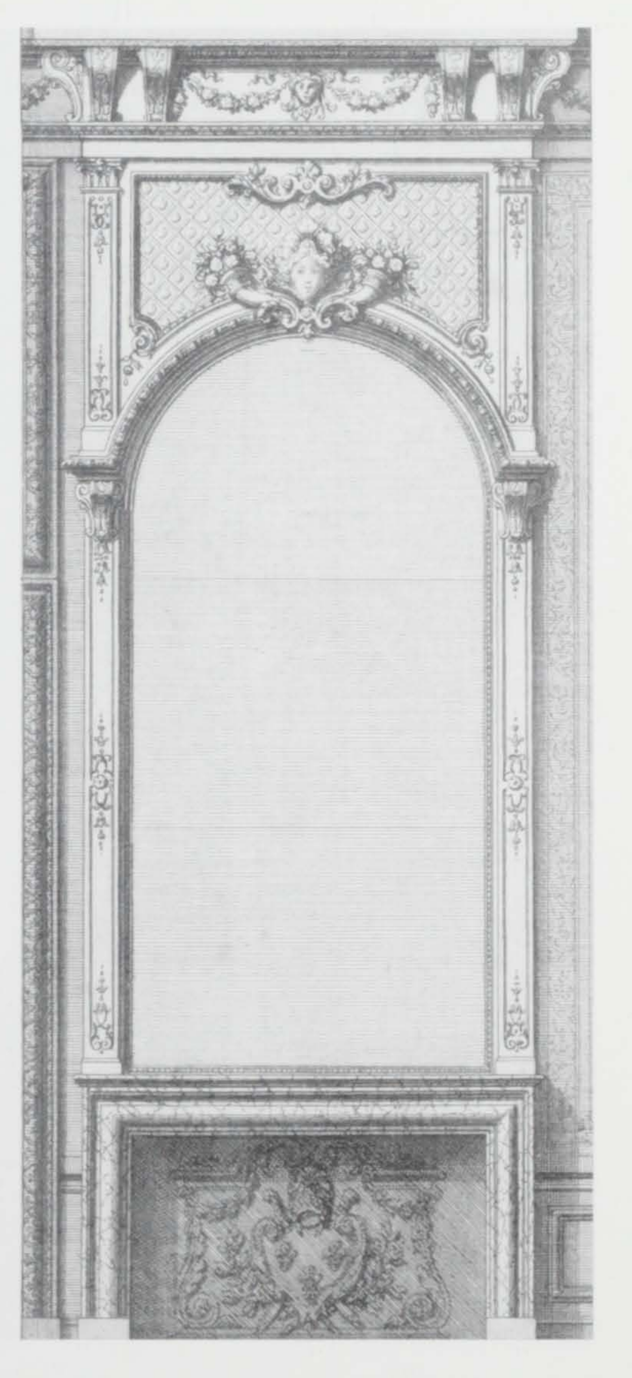
Die stärkste Gemeinsamkeit zwischen den Kaminjochen von Marly und demjenigen im Paradeschlafzimmer des Prinzen Eugen lag darin, daß die rundbogigen Spiegel von schmalen, auf der Kaminplatte beginnenden ornamentierten Pilastern gerahmt wurden, die die Pfosten der Kaminöffnung in der Achse und in der Breite weiterführten. In Wien trat zu den die Kaminpfosten wei-

Abb. 26: Stadtpalais des Prinzen Eugen, *Chemineé à la royale* im Paradeschlafzimmer (Detail von Abb. 25)

Abb. 27: Jules Hardouin-Mansart, Entwurf für eine *chemineé à la royale* in Marly, 1699

Abb. 28: Jules Hardouin-Mansart, Entwurf für eine *chemineé à la royale* in Marly, 1699







terführenden Pilastern noch ein zweiter, innerer Rahmen und ein den gesamten Spiegel rahmendes Profil, so daß die Spiegelfläche im Verhältnis zur Kaminöffnung schmäler war als bei den Kaminen von Marly. Den Scheitel der spiegelrahmenden Archivolte bekrönte jeweils ein Frauenkopf. In Marly kamen Füllhörner, Zweige und Fackeln hinzu, in Wien angeblich Armleuchter.[204] Eine im Hinblick auf die weitere Entwicklung der *cheminée à la royale* wichtige Gemeinsamkeit war, daß zwischen Spiegelscheitel und Gesims ein zu ornamentierendes Feld verblieb.

Sowohl bei den Kaminen von Marly als auch bei dem im Paradeschlafzimmer des Prinzen Eugen verliefen die Stürze der Kaminöffnungen horizontal. In Marly führte der Sturz jedoch das Profil der seitlichen Kaminpfosten in der Art eines rechteckigen Rahmens weiter, während im Stadtpalais die seitlichen Pfosten als eigenständige, den Sturz tragende Architekturglieder aufgefaßt waren. Zudem erhielten sie eine Verzierung mit Frauenköpfen und Blütenschnüren. Geringfügige Unterschiede bestanden in der Proportionierung. Bei dem Kamin in Wien war die Kaminöffnung im Verhältnis zur Spiegelhöhe etwas höher.

Hinsichtlich des Größenverhältnisses von Kaminöffnung zu Spiegel kam das Kaminjoch im Paradeschlafzimmer des Prinzen Eugen jenem Kaminjoch näher, das Hardouin-Mansart im Jahre 1700 im königlichen Schlafzimmer im linken Flügel des Trianon de marbre errichtet hatte (Abb. 29).[205] Der gleichfalls mit einem Frauenkopf verzierte Spiegelscheitel reichte dort, anders als bei Prinz Eugen in Wien, bis zum Gesims, wie es dann im ersten Jahrzehnt des 18. Jahr-

Abb. 29: Trianon de marbre, *Chambre du roi, Chemineé à la royale*, 1700

hunderts in Frankreich üblich wurde. Ähnlich wie bei Prinz Eugen besaß auch der Spiegel im Trianon de marbre eine zweifache Rahmung und ein zusätzliches Profil. Das Spiegelfeld wurde dadurch jedoch nicht verschmälert, da die Pilaster der äußeren Rahmung seitlich neben der Kaminöffnung auf dem Boden begannen.

Auffällig sind an dem Wiener Kaminspiegel die an den Pilastern angebrachten Armleuchter und die auf Konsolen in Kämpferhöhe aufgestellten Porzellanvasen. Für derartige Ausschmückungen der *cheminée à la royale* finden sich Vorbilder in gleichzeitigen Kaminentwürfen Jean Berains (Abb. 30).[206] Über das Einbeziehen von Leuchtern und Vasen hinaus hat der Kamin im Stadtpalais allerdings keine Gemeinsamkeiten mit den phantasievollen Entwürfen Berains, bei denen die Rahmenornamentik oft in das Spiegelfeld hineingreift. In diesem Zusammenhang können die berainschen Kaminentwürfe lediglich als Hinweis darauf dienen, daß es in Paris um 1700 Vorlagen für die *cheminée à la royale* gab, bei denen die strenge Eleganz der Modelle Hardouin-Mansarts abgemildert war. Auch die Einfassungen der Kaminöffnungen waren nicht in allen Pariser Entwürfen derart streng aus einem rechtwinkelig abgeknickten Rahmenprofil gebildet wie bei der Marlyserie. Die Wiener Kamineinfassung mit verzierten Pfosten und horizontalem ornamentiertem Sturz steht beispielsweise eher dem Kamin von 1701 in der neuen *chambre du roi* in Versailles nahe (Abb. 31).[207]

Gemessen an den französischen Beispielen der *cheminée à la royale* war das im Stadtpalais für den Kaminaufsatz gewählte Material ungewöhnlich. Wie aus dem Schreiben Hildebrandts hervorgeht,



Abb. 30: Jean Berain, Entwurf für eine *chemineé à la royale*, um 1700, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts

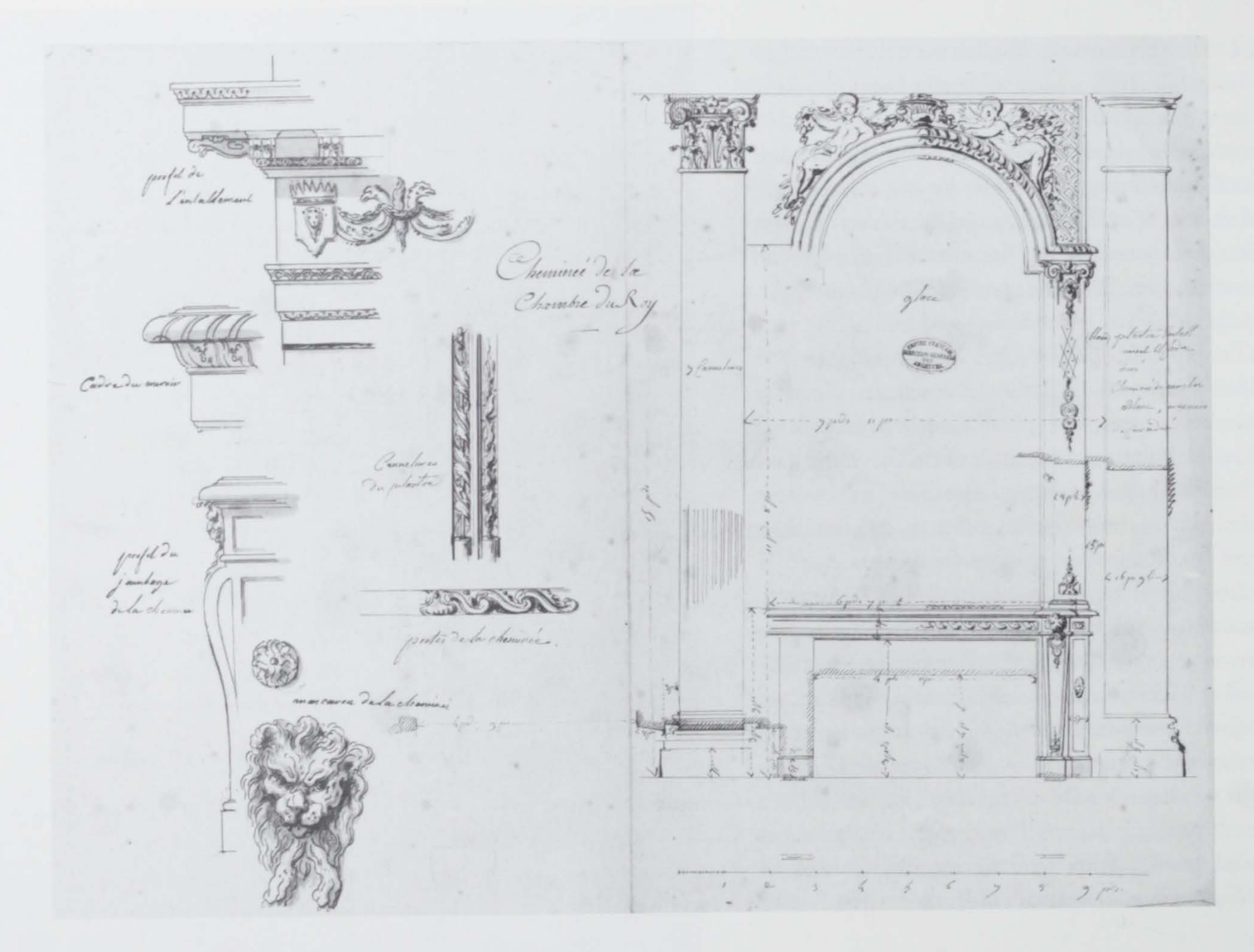


Abb. 31: Versailles, *Chambre du roi*, Entwurf für die *chemineé à la royale*, 1701, Paris, Archives nationales

wünschte Prinz Eugen, daß der Aufsatz aus dem gleichen achatfarbenen Marmor gefertigt werde wie die Kaminöffnung und daß die Ornamente aus vergoldetem Metall bestünden.[208] Offensichtlich faßte er den Kaminaufsatz als Fortsetzung der Kaminöffnung auf. In Frankreich war man hingegen bestrebt, den Kaminaufsatz farblich und im Material der ab 1700 meist vorhandenen Vertäfelung oder zumindest den Türrahmen anzupassen und trennte deshalb stärker zwischen der Öffnung und dem Aufsatz des Kamins.[209]

Die dargelegten Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen dem Kaminjoch im Paradeschlafzimmer des Prinzen Eugen und der französischen *cheminée à la royale* legen den Schluß nahe, daß das Wiener Kaminjoch zwar auf einem damals aktuellen Pariser Modellentwurf fußte, dieser jedoch von Hildebrandt den räumlichen Gegebenheiten angepaßt und in der Gestaltung variiert wurde. Gestützt wird diese Erkenntnis durch Hildebrandts Bericht an seinen Auftraggeber, in dem er schreibt, *mi portai a vedere* [il camino della seconda stanza] *e ne presi le misure, per farne il diseg-no in conformità l'altezza vostra mi ha accennato.*[210] In Anbetracht dessen, daß der gewählte Kamintyp erst zwei Jahre zuvor in Paris erfunden worden war, darf man davon ausgehen, daß Prinz Eugen den französischen Modellentwurf direkt aus Paris bezogen hat. Um 1700 scheint es für Prinz Eugen auch noch nach dem im November 1700 ausgebrochenen Spanischen Erbfolgekrieg naheliegend gewesen zu sein, sich zur Realisierung seiner französisch geprägten Vorstellungen von Inneneinrichtung direkt nach Paris zu wenden. Diesen Eindruck erweckt zumindest die Nachricht des Malers Facchinetti vom April 1702, er zeichne im Moment für Eugens Bruder Ludwig Thomas, der seit März 1699 ebenfalls im Stadtpalais wohnte,[211] Ornamententwürfe in Anlehnung an eine vorhandene Steppdecke, da sich dieser in Paris ein zur Decke passendes Bett anfertigen lassen wolle.[212]

Die in der Kaminöffnung aufgestellten, von Salomon Kleiner auf seinen Ansichten nicht dargestellten, aber oft sehr prunkvollen Kamingeräte, scheint Prinz Eugen für das Paradeschlafzimmer des Stadtpalais ebenfalls direkt aus Paris bezogen zu haben. In der oben erwähnten Liste, die 1748 den Ankauf von im Stadtpalais zu lokalisierenden Silberschmiedearbeiten nach Turin begleitete,[213] ist eine in Frankreich gefertigte silberne Kamingarnitur aufgeführt. Sie bestand aus zwei Feuerhunden, einem Gestell mit vier Knäufen und verschiedenen Feuerzangen. Ergänzt wurde sie durch die beiden ebenfalls in Frankreich gefertigten silbernen Armleuchter mit je zwei Lichtern am Kaminaufsatz.[214]

Passend zur Kamingarnitur bestanden auch die Leuchter des Paradeschlafzimmers aus französischem Silber. An oberster Stelle wurde auf der Turiner Ankaufsliste ein sechsarmiger, zwölf Kerzen aufnehmender silberner Kronleuchter aufgeführt,[215] dessen hoher Wert dafür spricht, daß man ihn mit dem Kronleuchter des Paradeschlafzimmers zu identifizieren hat. Er besaß einen durch Reisebeschreibungen mehrfach belegten Behang aus Bergkristall,[216] der auf der Turiner Liste jedoch nicht erscheint, da diese ausschließlich Gegenstände aus Edelmetall enthält. Vervollständigt wurde die Leuchtergarnitur des Paradeschlafzimmers durch sechs

silberne Wandleuchter mit je drei Kerzen sowie durch vier silberne Girandolen, die der Beschreibung in den Helden-Thaten zufolge auf den beiden Trumeautischen und auf zwei, vermutlich den Kamin flankierenden Gueridons standen.[217] Die französischen Silberschmiedearbeiten wurden in Turin noch knapp 50 Jahre nach ihrer Entstehung im Preis rund elfmal so hoch bewertet wie die anderen in England und in Turin gearbeiteten Stücke.[218]

Salomon Kleiner hat in allen seinen Vorzeichnungen und Stichen der Innenräume des Prinzen Eugen darauf verzichtet, die Binneneinteilungen der Spiegel einzuzeichnen. Damit hat er dem zeitgenössischen Betrachter ein gängiges Kriterium zur Beurteilung des hinter der Ausstattung stehenden finanziellen Aufwandes vorenthalten. Spiegel waren seinerzeit sehr teure Importware, deren Herkunft und Preisniveau man an der Größe der Einzelscheiben erkennen konnte. Ein Verfahren, bei dem die Gläser nicht mehr geblasen und aufgeschnitten, sondern gegossen wurden, war erst in den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts in Frankreich erfunden worden. Dies hatte zur Folge, daß seither in Frankreich deutlich größere Gläser hergestellt werden konnten als in Venedig, dem bisherigen Zentrum der Spiegelherstellung.[219]

Die französische *cheminée à la royale* im Stadtpalais des Prinzen Eugen ist nicht nur wegen ihrer Herkunft aufschlußreich. Da man mit guten, nachfolgend aufgeführten Gründen davon ausgehen kann, daß Fischer von Erlach für das Paradeappartement des Stadtpalais Öfen vorgesehen hatte, ist schon alleine der Umstand, daß diese in der Raumkonzeption nunmehr von Kaminen abgelöst wurden, bemerkenswert. Der Entwurf des kuriosen, von Salomon Kleiner festgehaltenen Heißluftofens im Audienzzimmer (Abb. 24) wird plausibel Fischer von Erlach zugeschrieben.[220] Der Ofen bestand aus einem geschwungen profilierten Marmorsockel, auf dem sich eine in Bronze gegossene Skulpturengruppe erhob. Sie zeigte vor einem nahezu raumhohen Baum eine lebensgroße Herkulesfigur, die mit einer Keule ausholte, um den Drachen der Hesperiden zu erschlagen. Für Fischer als Entwerfer sprechen die Einzigartigkeit, die der Ofen suggerierte, und die szenische Auffassung des Themas, wie sie in der römischen Kunst des 17. Jahrhunderts gepflegt wurde.

Der Audienzzimmerofen hat sich zusammen mit einem Gegenstück, das Herkules im Kampf mit dem nemeischen Löwen darstellt, in Schloß Schönbrunn in ehemals kaiserlichem, heute staatlichem Besitz erhalten (Abb. 32–33).[221] Allem Anschein nach war der zweite Herkulesofen ebenfalls für das Paradeappartement des Prinzen Eugen bestimmt, und zwar für den auf das Audienzzimmer folgenden Raum. Innerhalb dieses Raumes kommt als geplanter Standort die Zimmerecke zwischen Kuppelhof und Audienzzimmer in Frage. An diesem Ort hätte dieser Ofen über den gleichen Schacht wie derjenige des Audienzzimmers vom Erdgeschoß aus mit Heißluft versorgt werden können.[222]

Seite 83:
Abb. 32: Schönbrunn, ehemaliger Heißluftofen aus dem Stadtpalais des Prinzen Eugen, Herkules erschlägt den Drachen der Hesperiden
Abb. 33: Schönbrunn, ehemaliger Heißluftofen aus dem Stadtpalais des Prinzen Eugen, Herkules kämpft mit dem nemeischen Löwen

Gemäß den im Abschnitt zur Appartementeinteilung dargelegten Erkenntnissen, sah Fischer von Erlach für die straßenseitigen Räume des Kernbaus im Anschluß an das Audienzzimmer nicht das durch Salomon Kleiner überlieferte Paradeschlafzimmer vor, sondern eine einachsige Retirade, die, dem ursprünglich offenen Doppelfenster zum Kuppelhof nach zu urteilen, zumindest im Rohbau zur Ausführung gelangt ist. Die beiden Herkulesöfen wären somit in Fischers Konzeption des Appartements im öffentlichen Raum des Audienzzimmers und im halböffentlichen Raum der Retirade aufgestellt worden und hätten dort jeweils einen inhaltlich anspruchsvollen Akzent gesetzt (Abb. 19). Über die von Fischer von Erlach für die in Enfilade folgenden Inneren Gemächer geplanten Heizquellen hat man bislang keine Erkenntnisse.[223]

Die Abkehr von der fischerschen Appartementeinteilung und die Einfügung des Kamins in das neu geschaffene Paradeschlafzimmer gingen Hand in Hand. Der Abzugsschacht der *cheminée à la royale* befindet sich exakt an jener Stelle, an der sich zuvor die Wand zwischen Retirade und privatem Schlafzimmer befunden hat (Abb. 17 und 19). Der Schacht zeichnet sich an der Außenmauer unter dem Putz ab, was sich bei einer künftigen bauarchäologischen Untersuchung als zusätzlicher Hinweis auf seine nachträgliche Einfügung ins Mauerwerk herausstellen könnte. In den zeitlichen Ablauf des Planwechsels fügt sich die *cheminée à la royale* sehr gut ein. Die Wand wurde wohl frühestens 1699 ausgebrochen. Dies ist zugleich das frühest mögliche Jahr für die Beschaffung des Kaminentwurfs aus Paris.

Die Schaffung des Paradeschlafzimmers anstelle von Retirade und privatem Schlafzimmer und die Einfügung der *cheminée à la royale* zog nicht zwingend den Verzicht auf den zweiten Herkulesofen nach sich. Er könnte nach wie vor dem Planwechsel in der Zimmerecke zwischen Kuppelhof und Audienzzimmer Aufstellung gefunden haben. Salomon Kleiners Ansicht des Paradeschlafzimmers vermag hierzu keine Auskunft zu geben, da sich der Ofen gegebenenfalls im Rücken des Zeichners befunden haben würde. In der Literatur zum Stadtpalais ging man bislang davon aus, daß sich der zweite der in Schloß Schönbrunn erhaltenen Herkulesöfen im Paradeschlafzimmer befunden hat.[224] Ein gewichtiges Argument gegen die Annahme, daß auch im Paradeschlafzimmer ein Herkulesofen stand, liefern jedoch die zahlreichen Beschreibungen des Stadtpalais, von der keine einen wie auch immer gestalteten Ofen im Paradeschlafzimmer erwähnt. Dieses Argument wiegt umso schwerer, als der Herkulesofen des Audienzzimmers mehrfach aufgeführt und kommentiert wurde.[225] Entweder wurde der für die Retirade geplante Herkulesofen nie aufgestellt oder aber er wurde bereits um 1698/99 wieder beseitigt, als die Entscheidung zugunsten eines Paradeschlafzimmers mit *cheminée à la royale* gefallen war. Auf die gute Wärmequelle, die das von Fischer vorgesehene Heizsystem abgegeben hätte, mußte Prinz Eugen dabei nicht verzichten. Der bestehende Heißluftschacht konnte gemäß den Ausführungen des Fürsten Karl Eusebius von Liechtenstein das Zimmer auch ohne Ofen mit Wärme versorgen.[226]

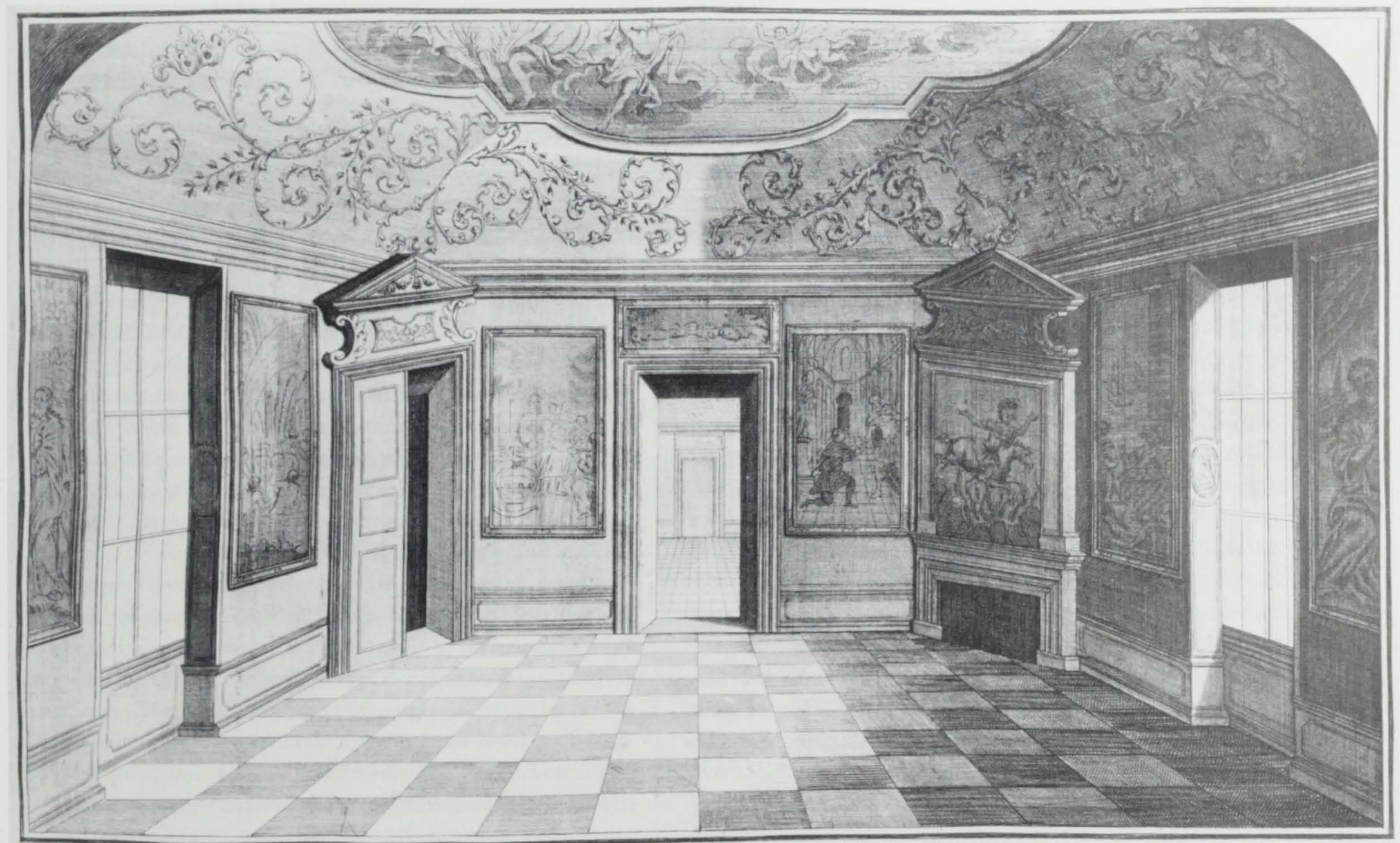


Abb. 34: Wien, Gartenpalais Schönborn, Ansicht der Antichambre

Wandsymmetrisierung

Der Konzeptionswechsel vom Ofen zum Kamin eröffnete neue Möglichkeiten zur Einteilung der Zimmerwände. Da der Ofen im 17. Jahrhundert aus Gründen der Platzersparnis traditionellerweise in einer Ecke des Raumes stand und damit zwei Wände zugleich tangierte, ließ sich das im Barock allgemein angestrebte Ideal der Symmetrie nur schwer verwirklichen. Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein schlug um 1670 deshalb vor, in den Paraderäumen auf Öfen zu verzichten und statt dessen die Räume vom Erdgeschoß aus mit Heißluft zu versorgen.[227] In dem ab 1706 durch Umbau eines älteren Gebäudes entstandenen Gartenpalais Schönborn griff man zu der wenig eleganten Lösung, den dort ebenfalls in Zimmerecken eingerichteten Kaminen als Pendants Eckschränke gegenüber zu stellen (Abb. 34).[228] Anders war die Situation in Frankreich. Die Kamine befanden sich dort in der Wandmitte und wirkten als symmetrisierender Blickfang. In Kenntnis der französischen Ausstattungstradition erhielt der Kamin im neu geschaffenen Paradeschlafzimmer des Prinzen Eugen einen prominenten Platz weitgehend in der Mitte der hofseitigen Wand (Abb. 25). Hier war die *cheminée à la royale* durch das gegenüberliegende Fenster gut beleuchtet. Den eindrucksvollsten Anblick bot sie von jenem Punkt aus, auf den später das zentrale Deckenfresko mit der Vermählung des Herkules abgestimmt wurde.

Die Feierlichkeit und Monumentalität, die durch die symmetrische Aufteilung an der Kaminwand erzielt wurde, wurde an der dem Eingang gegenüberliegenden Wand des Paradebetts noch übertroffen (Abb. 25). Das gleichfalls in der Mitte plazierte Paradebett erhielt an beiden Seiten eine völlig symmetrische Rahmung durch je eine Groteskenbordüre und je eine zweiflügelige Tür mit Supraporte. Salomon Kleiner hat die Inszenierung des Paradebetts zum Hauptthema seiner Zeichnung erhoben und in suggestiver Weise festgehalten. Die beiden Türen wirken hier wie schweigende Thronwächter.

Die Symmetrisierung der das Paradebett hinterfangenden Wand war wesentlicher Teil des Planwechsels von 1698. Dies erhellt nicht allein aus der Erkenntnis, daß die symmetrische Gestaltung der Paraderaumwände bei fensterseitiger Enfilade eine französische Errungenschaft darstellte und daß Fischer von Erlach gar kein Paradeschlafzimmer vorgesehen hatte, sondern wird auch durch die freilich nur summarisch dokumentierten Umstände der für die Supraportengemälde nach Bologna ergangenen Aufträge gestützt.

Der bereits erwähnte Bologneser Malerbiograph Giampietro Zanotti, der 1697/98 während Chiarinis erstem Aufenthalt bei Prinz Eugen selbst in Wien weilte, überliefert in seiner 1739 erschienenen *Storia dell'Accademia Clementina*, Prinz Eugen habe das Bild Crespis, „Chiron lehrt Achill das Bogenschießen", das durch Salomon Kleiner als Supraporte des Paradeschlafzimmers dokumentiert ist, zusammen mit je einem Gemälde von Dal Sole, Burrini und Gennari bestellt.[229] Bemerkenswert ist, daß die zweite von Crespi gemalte Supraporte, „Aeneas beim Überqueren des Styx",

die gemäß Salomon Kleiner gleichfalls im Paradeschlafzimmer montiert war, weder von Zanotti noch von Crespis Sohn Luigi, der ebenfalls eine Vita seines Vaters verfaßt hat, erwähnt wird.[230] Da beiden Autoren daran gelegen war, das Ansehen Crespis zu mehren, hätten sie es sicherlich nicht versäumt, gegebenenfalls von zwei Gemälden Crespis für einen so prominenten Auftraggeber wie Prinz Eugen bei Abfassung der Viten einer war, zu berichten, zumal dies Crespi gegenüber seinen Bologneser Malerkollegen, die ja jeweils nur ein Bild lieferten, herausgehoben hätte. Offenbar war die zweite Supraporte Crespis ein weniger gut überlieferter Nachzüglerauftrag.[231]

Eine erst nach der Abreise Zanottis aus Wien im Jahre 1698 benötigte fünfte Supraporte[232] fügt sich sehr gut in die Bau- und Ausstattungsgeschichte des Paradeappartements, wie sie im Zusammenhang mit der Appartementeinteilung dargelegt werden konnte. Die vier vor 1698 bestellten Supraporten waren von Fischer von Erlach für das öffentliche Audienzzimmer und die halböffentliche Retirade vorgesehen. Beide Räume besaßen je zwei Türen. Nach dem Planwechsel von 1698, der ja unter anderem die Verlegung der Enfilade von der Wandmitte an die Fensterseite mit sich brachte, wurden die beiden Supraporten der Retirade für das neu geschaffene Paradeschlafzimmer verwendet, während die beiden Supraporten des Audienzzimmers im Audienzzimmer verbleiben konnten. Um im Paradeschlafzimmer die eindrucksvoll feierliche Komposition der das Paradebett symmetrisch flankierenden zweiflügeligen Türen zu verwirklichen, benötigte man die nachträglich zu bestellende fünfte Supraporte. Der Tapetentür, die von Fischer von Erlach zur Verbindung von privatem Schlafzimmer und Garderobe angelegt worden war, konnte problemlos eine zweiflügelige Tür als Pendant zur Enfiladetür vorgeblendet werden.[233]

Wandfüllende Trumeauspiegel

Im Paradeschlafzimmer des Prinzen Eugen besaß der Spiegel des Kaminjochs zwei Pendants an den Fenstertrumeaus der gegenüberliegenden Wand (Abb. 25). Dort hingen hohe rundbogige Trumeauspiegel unmittelbar über den Trumeautischen. Da die Tische niedriger als die gegenüberliegende Kaminöffnung waren, übertrafen die Spiegel der Fenstertrumeaus denjenigen des Kaminjochs an Höhe. Die im Paradeschlafzimmer des Prinzen Eugen gewählte Gestaltung der Fenstertrumeaus als Kaminpendants resultierte aus der Kombination von zwei in Frankreich geläufigen Gestaltungsprinzipien.

Es war in Frankreich üblich, der mit einem hohen Spiegel versehenen *cheminée à la royale* einen ebensogroßen Spiegel als Pendant gegenüberzustellen, bei dem häufig ein Tisch die Kaminöffnung ersetzte. Auf diese Weise erhielt die der Kaminwand gegenüberliegende Wand eine angemessene Akzentuierung ihrer Mittelachse. Für einen in der Raummitte stehenden Besucher brachte es den Effekt der unendlichen Vervielfachung seines Bildes mit sich.

Als zeitgenössisches Beispiel ist die bereits erwähnte, 1700 neu ausgestattete *chambre du roi* im linken Flügel des Trianon de marbre anzuführen, in der der *cheminée à la royale* ein entsprechendes Ensemble von Spiegel und Tisch gegenübergestellt wurde.[234]

Zur gleichen Zeit wurde in Frankreich die Tradition gepflegt, den gesamten Fenstertrumeau oberhalb des Sockellambris mit einem großen rechteckigen Spiegel zu besetzen. Die Form dieser wandfüllenden Trumeauspiegel war dabei zumindest bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts unabhängig von jener der Kaminjoche.

Im Paradeschlafzimmer des Prinzen Eugen vereinten die Trumeauspiegel durch ihre dem Kaminjoch entsprechende Form und durch ihre Anbringung an den Fenstertrumeaus sowohl das Prinzip des dem Kaminspiegel formal angepaßten Pendants als auch das Prinzip der wandfüllenden Trumeauspiegel miteinander. Diese Kombination dürfte sich aus zwei Beweggründen ergeben haben.

Zum einen fing der östliche der beiden Trumeauspiegel den Kaminspiegel zumindest teilweise als Spiegelbild auf und vervielfachte dessen Bild, beziehungsweise das Bild eines in der Raummitte stehenden Besuchers. Um diesen Effekt optimal in Szene zu setzen, bot sich die gleichartige Gestaltung beider Spiegel an. Zum andern war der halbrunde Abschluß ein eingängiges Mittel, das Paradeschlafzimmer gegenüber dem vorangegangenen Audienzzimmer auszuzeichnen, in dem die gleichfalls wandfüllenden Trumeauspiegel lediglich rechteckig waren (Abb. 24). Die Interpretation der Form der Trumeauspiegel als Mittel der Raumhierarchisierung wird durch die Trumeautische gestützt, die im rangniedrigeren Audienzzimmer auf vier Beinen, im ranghöheren Paradeschlafzimmer hingegen auf sechzehn Beinen standen.

Die rechteckige Form der Trumeauspiegel des Audienzzimmers läßt sich auf französische Beispiele aus den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts zurückführen. In der gut dokumentierten Innenausstattung von Versailles befanden sich große rechteckige Trumeauspiegel im Schlafzimmer des Paradeappartements, das sich Ludwig XIV. nach der Errichtung der *grande galerie* und dem Tod der Königin 1683 entlang der Stirnseite der *cour de marbre* hatte einrichten lassen.[235] Als das königliche Schlafzimmer 1701 in die Mittelachse des Schlosses verlegt wurde, faßte man das ehemalige, 1684 ausgestaltete Schlafzimmer mit der angrenzenden Antichambre zu einem neuen Raum, der *antichambre de l'œil-de-boeuf*, zusammen. Die nach der Raumvereinigung im Jahre 1701 der neuen Raumhöhe angepassten rechteckigen Trumeauspiegel haben sich dort bis heute erhalten.[236] Im Trianon de marbre gibt es die rechteckigen, bis zum Gesims reichenden Trumeauspiegel im Spiegelkabinett am äußeren Ende des linken Flügels, das zur ersten Ausstattungsphase von 1688–91 gehört.[237]

Im Reich war die Ausstattungskomponente des Trumeauspiegels ebenfalls geläufig. Allerdings hielt man dort länger an dem auch in Frankreich bekannten Typ des mittelgroßen, reich gerahmten und von einem Giebel besetzten Wandspiegels fest. Diese sogenannten Giebelspiegel[238] hingen, ähnlich einem gerahmten Bild, in der Mitte des deutlich größeren Trumeaus. Prächtige, um 1700 datierte Beispiele mit Akanthusschnitzerei bietet das Kur-

fürstenappartement der Bamberger Residenz, wo sie allerdings nicht zur originalen Ausstattung der Räume gehören.[239] Durch Mobilieninventare lassen sich aufwendige, teilweise mit massiven Silberrahmen versehene Giebelspiegel an den Fenstertrumeaus beispielsweise für das Parade- und Gesellschaftsappartement des württembergischen Herzogs Eberhard Ludwig in Schloß Ludwigsburg nachweisen.[240]

Groteskendekor auf Goldgrund

Neben dem besprochenen Kamintyp und der mit dem Kamin einhergehenden Symmetrisierung der Wände läßt sich die Rezeption französischer Ausstattungskultur in der Paraderaumfolge des Stadtpalais anhand der Bemalung aller holzvertäfelten Ausstattungsteile mit goldgrundigen, polychromen Grotesken nachweisen (Taf. 3 und Abb. 49). Nur wenige Ausstattungselemente waren zu Beginn der Regierungszeit Ludwigs XIV. so charakteristisch wie die zumeist auf Goldgrund gemalte Groteske. Außer den Vertäfelungen der Innenräume schmückte sie das Innere und Äußere von Kutschen und Sänften.[241]

Das am besten erhaltene Beispiel für einen mit goldgrundigen, buntfarbenen Grotesken dekorierten Innenraum königlicher Auftraggeberschaft ist die Galerie d'Apollon im Louvre (Taf. 4), in der die Dekorationsarbeiten 1664 begonnen und 1677, als Ludwig XIV. sich dazu entschloß, den Regierungssitz nach Versailles zu verlegen, beendet wurden, obwohl die vorgesehenen Einsatzbilder an Wänden und Gewölbe noch fehlten.[242] Die Wandgliederung der Galerie d'Apollon gründete auf dem über zwölf Achsen fortlaufenden Wechsel von Fensternische und Fenstertrumeau, der auf die gegenüberliegende Wand als Rechtecknischen, mit teilweise eingefügten Türen, übertragen wurde. Die Stirnseiten wurden durch korinthische Pilaster ausgezeichnet, deren Gebälk den gesamten Raum umzog. Die korinthischen Pilaster und die meisten der stark plastisch hervortretenden Profile erhielten eine goldene Fassung, so daß die Wandgliederung im Verein mit den goldgrundig bemalten Lambris von einem prächtigen Goldton dominiert wurde. Die Goldfassung setzte sich am Muldengewölbe fort. Hier wurden unterschiedlich konturierte Einzelbilder von vergoldeten Rahmenprofilen und weiß stuckierten Trägerfiguren eingefaßt.[243]

Die im Zusammenhang mit dem Stadtpalais des Prinzen Eugen beachtenswerten goldgrundigen Groteskenmalereien schmückten auf hochrechteckigen Tafeln die Fenster- und Nischengewände sowie auf alternierend hoch- und querrechteckigen Feldern das Sockelband der Wandvertäfelung. Die Groteskenmalereien fanden in der Galerie d'Apollon sogar Eingang in das Dekorationssystem des gemeinhin schwerwiegenderen Themen vorbehaltenen Gewölbes und zwar in Form von vier großen Feldern, die von Gemälden mythologischen Inhalts umgeben werden sollten. Die Groteskenmalereien im Stadtpalais des Prinzen Eugen stehen insbesondere den jeweils mittleren Tafeln der Fenstergewände nahe, die achsen-

symmetrische Kandelabergrotesken mit einer kleinen, häufig baldachinüberfangenen Götterfigur zeigen. Der über die Farbgebung hinausgehende enge formale Zusammenhang läßt sich plausibel darauf zurückführen, daß der mit seinen im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts geschaffenen Ornamententwürfen erfolgreichste Vermittler der französischen Groteske in das Reich, Jean Berain, vom Entwerfer der Galerie d'Apollon, Charles Le Brun, gefördert und künstlerisch geprägt worden war.[244] An der Galerie d'Apollon war Berain insofern beteiligt, als ihm ab etwa 1670, also noch während der Ausführung, die für einen jungen Künstler prestigereiche Aufgabe zufiel, die Groteskenfelder des *premier peintre du roi*, Charles Le Brun, auf Stichen festzuhalten.[245]

Königliche Paraderäume mit goldgrundigem Groteskendekor sind für das gleichzeitig mit der Galerie d'Apollon in den Jahren 1666–1670 neu eingerichtete Tuilerienschloß gut belegt, haben sich jedoch nicht erhalten.[246] Die ausführenden Künstler, die auch hier eine von Le Brun entworfene Dekoration umsetzten, waren mit Ausnahme der Maler der Einsatzbilder die gleichen wie in der Galerie d'Apollon im Louvre. Dokumentiert wurden die groteskenbemalten Vertäfelungen und Türblätter auch hier durch eine Stichserie, die zur weiteren Verbreitung des königlichen Dekors sorgte.[247] Die reiche Vergoldung des Interieurs, die ihren Höhepunkt offenbar in den Kabinetten des Königs und der Königin sowie im Paradeschlafzimmer des Königs fand, ist außer durch die Baurechnungen[248] durch die Pariser Guidenliteratur der 1670er und -80er Jahre sowie durch eine Formulierung des venezianischen Gesandten in Paris überliefert. Dieser bezeichnete das neue *grand appartement du roi* einprägsam als *casa d'oro.*[249]

In Versailles verwendete man in den 1671–81 ausgestatteten offiziellen Raumfolgen der *grands appartements* keine vergoldeten Groteskenlambris, sondern den als majestätischer empfundenen Marmor. Es könnten jedoch die privaten, von den nachfolgenden Generationen modernisierten, Räumlichkeiten mit Grotesken dekoriert gewesen sein, von denen man heute keine Kenntnis hat.[250] Der warme und schwere Farbklang der Innenräume, der mit den goldgrundigen Grotesken einherging, wurde im letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts durch einen leichteren und kühleren, vorwiegend weiß-golden gefaßten Dekor abgelöst.[251] Die Vorliebe für Grotesken war von diesem Geschmackswandel zwar nicht betroffen,[252] doch verzichtete man in Paris und Versailles von da an auf die für das frühe Louis quatorze typische goldgrundige Groteskenvertäfelung.

Die geläufigen Anbringungsorte der goldgrundigen Groteskenvertäfelung innerhalb eines französischen Paradeappartements lassen sich besonders gut am Beispiel von Vaux-le-Vicomte studieren, wo sich in den 1658–61 ausgestatteten Raumfolgen vier Appartements in seltener Vollständigkeit erhalten haben.[253] Die Appartements umfaßten in der Beletage (Abb. 148) je ein an der Gartenseite eingerichtetes Appartement de parade für den Hausherren, den später in Ungnade gefallenen Financier Nicolas Fouquet, und für den König. Im Obergeschoß befanden sich Fouquets Appartement de commodité und die in späterer Zeit teilweise ver-

änderten Räume seiner Frau. Fouquets Appartement de parade, das, im Gegensatz zu jenem des Königs, bei der Verhaftung Fouquets im Sommer 1661 fertiggestellt war, gibt zudem ein lehrreiches Beispiel dafür ab, daß der Groteskendekor mittels einer differenzierten Farbgebung auf unterschiedliche Räume abgestimmt werden konnte.

Antichambre und Chambre des zusammen mit einem Kabinett drei Räume umfassenden Paradeappartements Fouquets erhielten jeweils einen mit Grotesken bemalten Sockellambris, über dem eine Wandbespannung aus Tapisserien oder auch wertvollen Stoffen begann (Abb. 35). Weitere groteskenbemalte Vertäfelungen rahmten in schmalen Streifen das Wandspalier und schmückten darüber hinaus Fensterlaibungen, Fensterläden und Türblätter sowie in der Antichambre den Fenstertrumeau. Während in der Antichambre die Grotesken auf Goldgrund gemalt und von elfenbeinfarbenen Rahmen mit dünnen vergoldeten Leisten eingefaßt wurden, präsentierten sie sich im ranghöheren Paradeschlafzimmer abwechselnd auf Goldgrund und auf marmoriertem Untergrund. Den aufwendigsten Raum des Appartements bildete das Kabinett (Abb. 42) mit seiner reichen Vergoldung, mehreren großen Spiegelflächen und der vom Boden bis zum Gesims reichenden Vertäfelung. Die Grotesken waren hier elfenbeingrundig, wodurch sie innerhalb des komplett vergoldeten, aufwendig profilierten Rahmensystems besonders gut zur Geltung kamen.

Die Verwendung der groteskenbemalten Holzvertäfelung im Appartement de parade Fouquets entsprach weitgehend jener im



Abb. 35: Vaux-le-Vicomte, Paradeschlafzimmer von Nicolas Fouquet, Tür zur Antichambre

Paradeappartement des Prinzen Eugen. Die einzige Ausnahme stellten die das Wandspalier rahmenden Streifen in Vaux-le-Vicomte dar, die es im Stadtpalais nicht gab. Auch im Stadtpalais des Prinzen Eugen variierte ursprünglich der Hintergrund der Groteskenmalereien. Gemäß einer Notiz vom Beginn des 20. Jahrhunderts besaßen einige der heute durchgängig goldgrundigen Tafeln ehemals einen elfenbeinfarbenen Grund.[254] Die farbliche Variation der Grotesken, die im Stadtpalais des Prinzen Eugen vermutlich dazu gedient hatte, den Rang des reich vergoldeten Paradeschlafzimmers gegenüber weniger wichtigen Räumen, wie etwa der offiziellen Antichambre oder auch dem Appartement de commodité, herauszustellen, war in Vaux-le-Vicomte vor allem dazu eingesetzt, die Räume zu differenzieren. Die gewichtige Aufgabe der Raumhierarchisierung übernahmen in Vaux-le-Vicomte die Deckengestaltung mit ihrer sorgsam abgestuften Skala zwischen plastischem Dekor und trompe l'œil-Malerei sowie die Anzahl der in einem Raum angebrachten Spiegel.

Die Verbreitung des gold- und elfenbeingrundigen Groteskendekors in Pariser *hôtels particuliers* der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts vermag das ab 1656 errichtete und unmittelbar danach ausgestattete Hôtel Lauzun zu illustrieren, da auch hier das Paradeappartement verhältnismäßig gut erhalten ist.[255] Das im zweiten Obergeschoß mit Blick auf die Seine eingerichtete Appartement de parade des Financiers Charles Gruyn des Bordes und seiner zweiten Gemahlin Geneviève de Moy setzte sich aus einer großen Antichambre, einem großen und einem kleinen Paradeschlafzimmer sowie einem Kabinett am Ende der Raumfolge zusammen. Die Sockellambris, Fenster- und Türgewände der gesamten Raumfolge zeigen bunte Akanthusgrotesken auf Goldgrund. Außer der Antichambre, die für ein Wandspalier bestimmt war,[256] erhielten die Räume eine bis zum Gesims reichende, golden gefaßte Vertäfelung mit Einsatzbildern, von der lediglich die stoffbespannten Alkoven ausgenommen waren.

Einordnung der vergoldeten Türstöcke

Im Paradeschlafzimmer des Prinzen Eugen lenken die durchgehend vergoldeten Lambris und Fensterlaibungen den Blick auf die goldgefaßten, reich skulptierten Holztürstöcke (Abb. 36). Wie im Abschnitt zur Appartementeinteilung angedeutet, hatte Fischer von Erlach für das von ihm konzipierte Appartement Marmortürstöcke vorgesehen. Nach dem Planwechsel von 1698 behielt Prinz Eugen für das Audienzzimmer die in schwarzem Marmor ausgeführten Marmortürstöcke bei, während er für das neu zu schaffende Paradeschlafzimmer vergoldete Holztürstöcke anfertigen ließ. Der Einbau der Holztürstöcke in das Paradeschlafzimmer läßt sich spätestens in das Jahr 1701 datieren, da sie im Winter 1701/02 von Facchinetti vergoldet wurden.[257] Konzeptionell hat man die goldgefaßten Holztürstöcke dem goldgrundigen Groteskendekor zuzuordnen. Sowohl in den Paraderäumen von Vaux-le-Vicomte und des Hôtel Lauzun als auch in der Galerie d'Apollon

gehen die goldgrundigen Groteskentafeln mit vergoldeten Holztürstöcken einher. Somit läßt sich anhand der Türrahmen im Kernbau des Stadtpalais des Prinzen Eugen die gleiche, an Frankreich orientierte konzeptionelle Wende feststellen, wie wir sie oben anhand der Heizquellen erschlossen haben.

Vergleicht man den Türrahmen im Paradeschlafzimmer des Prinzen Eugen (Abb. 36) mit den Rahmen in Vaux-le-Vicomte (Abb. 35) oder im Hôtel Lauzun, so offenbaren sich allerdings deutliche Unterschiede. Während den französischen Beispielen gleichmäßig ornamentierte Stäbe zugrunde liegen, die sich endlos verlängern ließen, erhielt der Wiener Türrahmen lediglich an den Ecken, den Fußpunkten und jeweils in der Mitte der Strecken einen skulpturalen Akzent durch Akanthusblätter. Die gleiche Art, den Türrahmen einer zweiflügeligen Tür mit Akanthusschnitzereien zu ornamentieren wie im Stadtpalais des Prinzen Eugen, findet sich im 1697 ausgestatteten Kurfürstenappartement der Bamberger Bischofsresidenz (Abb. 37).[258] Offenbar wurde für die Türrahmen im Paradeschlafzimmer des Prinzen Eugen zumindest hinsichtlich der Ornamentierung auf eine im Reich bestehende Tradition zurückgegriffen. Entwicklungsgeschichtlich sind die Bamberger Rahmen etwas älter. Sie besitzen reich ornamentierte giebelförmige Aufsätze und wirken mit ihrem altertümlichen Farbkontrast von Grau und Gold wuchtiger als die eleganten Türrahmen im Stadtpalais.[259]

Das eigentümliche Nebeneinander von Marmor- und Holztürstöcken im Paradeappartement des Prinzen Eugen (Abb. 36



Abb. 36: Stadtpalais des Prinzen Eugen, Tür des Paradeschlafzimmers



und 38) läßt sich nicht alleine auf den Bauverlauf zurückführen, sondern verlangt nach einer weiterführenden Erklärung. Die zur Ausstattungschronologie ermittelbaren Anhaltspunkte legen es zwar nahe, daß das Audienzzimmer mit seiner wandfesten Ausstattung bereits fertiggestellt war, als die Entscheidung für ein Paradeschlafzimmer fiel, doch bedeutete dies nicht zwingend die Beibehaltung der Marmortürstöcke. Es wäre ein Leichtes gewesen, die Marmortürstöcke des Audienzzimmers auszutauschen, zumal die Tür zum neu geschaffenen Paradeschlafzimmer ohnehin verlegt wurde. Die Marmortürstöcke hätten für den Einbau in andere Räume des Palais aufbewahrt werden können, wie dies offenbar mit den für Retirade und privates Schlafzimmer vorgesehenen Marmortürstöcken geschehen ist, die in der ab 1708 angebauten Galerie ihren Platz fanden. Das Austauschen der Türstöcke hätte wesentlich zur Vereinheitlichung des Paradeappartements beigetragen, die dem Deckenprogramm, der Deckengestaltung und den in beiden Räumen in der gleichen Weise angebrachten Groteskenlambris zufolge durchaus erwünscht war.

Den Schlüssel für eine über den Bauverlauf hinausgehende Deutung des Nebeneinanders von Marmor- und Holztürstöcken bildet zum einen die offensichtlich angestrebte Hierarchisierung von Paradeschlaf- und Audienzzimmer. Die Rangordnung, der zufolge das Paradeschlafzimmer der wertvollere Raum sein sollte, äußerte sich in den Trumeautischen, den Trumeauspiegeln und auch in der dem Paradeschlafzimmer vorbehaltenen Wandsymmetrisierung. Die Türrahmen verstärkten diese Hervorhebung,

Abb. 37: Bamberg, bischöfliche Residenz, Tür im Kurfürstenappartement, 1697

allerdings weniger durch das verwendete Material als vielmehr durch die Plastizität ihres Dekors. Über das im Barock geläufige Prinzip der Raumhierarchisierung hinaus läßt zum anderen jedoch auch die typologische Zugehörigkeit der jeweiligen Türstöcke Schlußfolgerungen zu. Offenbar sollte sich das Audienzzimmer mit den Marmortürstöcken und dem für diesen Raum gleichfalls beibehaltenen fischerschen Herkulesofen weniger weit von einer Wiener Ausstattungstradition entfernen als dies für das Paradeschlafzimmer mit seiner französischen *cheminée à la royale* geplant war. Diese Erkenntnis wird im Zusammenhang mit den zeremoniellen Funktionen der beiden Räume im abschließenden Kapitel des Buches aufgegriffen werden.

Wandbespannung

Der Brauch, die Wände der Wohnräume mit auf Spalier gespannten Stoffbahnen zu verkleiden, geht bis in die Renaissance zurück und war neben Tapisserien, Ledertapeten und Holzvertäfelung ein gängiger und weit verbreiteter Wandschmuck.[260] Über die zeitliche und geographische Einordnung eines Wandspaliers entscheidet neben der Qualität der Stoffe insbesondere die Art ihrer Anbringung. Wegen der Vergänglichkeit des Materials und dem raschen Wandel des Zeitgeschmacks im Wohnbereich ist die Forschung hierfür auf Bildquellen und kurze, oft nur die Materialien und Farben dokumentierenden Notizen in Inventaren angewiesen.



Abb. 38: Stadtpalais des Prinzen Eugen, Marmortürstock, ursprünglich aus Audienzzimmer oder Galerie, heute Vorzimmer des Ministers

Die Entwicklung und vielfältigen Modeerscheinungen der Tapezierkunst im Barock lassen sich in der Literatur nur in groben Zügen nachlesen.[261] Eine spezielle, das gesamte verfügbare Material auswertende Studie ist der Autorin nicht bekannt.

In der ab 1664 unter der Ägide Colberts entworfenen und wenig später in der Pariser Manufaktur der Gobelins ausgeführten Tapisserienserie der *l'histoire du roi*,[262] die sich durch Treue bei der Wiedergabe von Zeremoniell und Ausstattung auszeichnet,[263] spielen sich zwei Szenen vor einfarbigen Wandspalieren mit aufgesetzten Vertikalbändern ab. Bei der im Juli 1664 in Fontainebleau im Paradeschlafzimmer des Königs abgehaltenen Audienz für den päpstlichen Legaten Flavio Chigi ist ein hellgrünes Wandspalier mit rotgrundigen, arabeskenverzierten Vertikalbändern zu sehen (Abb. 39). Die streng rechteckigen Vertikalbänder sind in formaler Hinsicht mit den Groteskenbändern im Paradeschlafzimmer des Prinzen Eugen vergleichbar, wenngleich es sich in Fontainebleau beim Dekor der Bänder nicht um Grotesken, sondern um rein ornamentale Arabesken handelte. Die Bänder waren in Fontainebleau nicht einfarbigem Samt, wie später im Stadtpalais des Prinzen Eugen, sondern einer weißgrundigen, mit goldenen Ranken verzierten Lederbespannung aufgelegt, die sich in den Inventaren nachweisen ließ.[264]

Etwas breitere Arabeskenbänder als im Paradeschlafzimmer von Fontainebleau bilden den Hintergrund für den im November 1663 im Louvre für die Schweizer Gesandten gegebenen Empfang. Sie alternieren hier mit einfarbigen Stoffstreifen gleicher Breite. Die Szene wurde nicht in die *l'histoire du roi* aufgenommen, hat sich jedoch als Ölskizze erhalten.[265] Im Unterschied zur Darstellung im Paradeschlafzimmer von Fontainebleau wurde der Hintergrund für den Empfang der Schweizer Gesandten frei erfunden. Das Ereignis fand in Anbetracht des nachgeordneten Rangs des von den Gesandten vertretenen Landes nicht im königlichen Paradeschlafzimmer, sondern in der *salle du dôme*, einem dem *grand cabinet* vorgeschalteten Zentralraum statt, der zugleich der Galerie d'Apollon als Vestibül diente.[266] Weder die auf der Ölskizze gezeigten Spaliere noch die aufgehängten Ölgemälde lassen sich mit der zumeist architektonischen Wandgliederung eines Vestibüls und den in der *salle du dôme* rund geführten Wänden vereinbaren.

Der Umstand, daß Le Brun als Hintergrund für das Ereignis von 1663 ein einfarbiges Spalier mit vertikalen Arabeskenbändern gewählt hat, spricht für die Geläufigkeit derartiger Wandbespannungen zu jener Zeit in Paris. Zusätzliche Anhaltspunkte hierfür liefern die Ornamentvorlagen des 1685 nach der Aufhebung des Edikts von Nantes aus Frankreich in die Niederlande emigrierten Hugenotten Daniel Marot. In dem umfangreichen, alle Bereiche des damaligen offiziellen Wohnens abdeckenden Œuvre Daniel Marots finden sich auch Entwürfe für arabeskenartig aufgebaute *montants d'ornement*, wie die Vertikalbänder in Frankreich genannt wurden.[267] Weitere Anregungen für Wandspaliere mit vertikalen und horizontalen Borten bietet Daniel Marot in seinen Entwürfen für Paradebetten, die jeweils von stoffbespannten Wänden hinterfangen werden. Er variierte dabei zwischen breiten, stets ara-



Abb. 39: Tapisserie der *l'histoire du roi*, Audienz für den päpstlichen Legaten Flavio Chigi in Fontainebleau im Juli 1664, Foto: Paris, Mobilier national

beskenartig ornamentierten Bändern und schmalen, nicht ornamentierten Borten, die lediglich dazu dienten, den Stoß der Stoffbahnen zu akzentuieren.[268]

Über die in Paris um 1700 bei den Wandspalieren herrschende Mode sind wir erfreulich gut unterrichtet. Gewährsmann ist der 1703 zum schwedischen Gesandten am französischen Hof ernannte Sekretär Daniel Cronström, der bereits 1679 in Begleitung des damaligen schwedischen Botschafters nach Paris gekommen war. Er ging in präzise formulierten Briefen gewissenhaft auf die unzähligen Fragen und Wünsche ein, die der in Stockholm weilende Architekt Nicodemus Tessin der Jüngere im Zusammenhang mit der Neuausstattung des königlichen Schlosses in Stockholm an ihn richtete.[269] Anlässlich der bevorstehenden Übersiedlung eines schwedischen Kollegen nach Paris handelte er ausführlich über zeitgemäße Wandbeschläge.[270] Für die weniger wichtigen Zimmer, wie die beiden Antichambres von Monsieur und Madame, schlug er Tapisserien vor und zwar die damals aktuelle Groteskenserie der Manufaktur von Beauvais (Abb. 40).[271] In den Schlafzimmern und in den Kabinetten sollten Damaststoffe mit vertikalen, ebenfalls aus Damast bestehenden Bordüren angebracht werden.[272]

Samtspaliere, wie sie im Stadtpalais des Prinzen Eugen Antichambre, Audienz- und Paradeschlafzimmer zierten, seien laut Cronström in Paris um 1700 nicht mehr aktuell gewesen.[273] Angeblich habe man dort neuerdings die stärker glänzenden Damaststoffe bevorzugt. Die Einschätzung Cronströms kann freilich nur eingeschränkt gegolten haben, da noch 1701 für die Wintergarnitur der *chambre du roi* in Versailles roter Samt verwendet wurde.[274]

Die Groteskenbänder im Paradeschlafzimmer des Prinzen Eugen dürften der durch Cronström überlieferten Pariser Mode vollkommen entsprochen haben. Cronström ließ die für seinen schwedischen Kollegen bestimmten Groteskentapisserien der Manufaktur von Beauvais mit Groteskenbordüren im Stil Jean Berains versehen und betonte den Reiz dieser Lösung im Gegensatz zu den sonst üblichen Blattbordüren.[275] Die auf Bestellung Cronströms angefertigte Serie konnte bislang nicht identifiziert werden,[276] doch hat sich eine wenig später entstandene Serie der Groteskentapisserien mit breiten Groteskenbordüren gleichfalls berainscher Prägung erhalten (Abb. 40).[277] Der Aufbau dieser jeweils in der Mitte einer Strecke mit Chinesenfiguren verzierten Groteskenbordüren ist jenen im Paradeschlafzimmer des Prinzen Eugen (Abb. 26) gut vergleichbar. Auf beiden Bordüren sind kleine Figuren und Gegenstände durch bandartige Blattranken locker miteinander verknüpft.

Die Provenienz der Groteskenbänder im Paradeschlafzimmer des Prinzen Eugen läßt sich in Ermangelung von Schriftquellen derzeit nicht feststellen. Zumindest der Entwurf des rechteckigen Mittelstücks, das im Rapport Grotesken mit einem Tier, einer Vase und einer tanzenden Figur zeigt, dürfte jedoch aus Paris stammen. Das aus zwei nach innen gerollten Voluten gebildete Anfangsstück scheint allerdings erst in Wien entworfen und hinzugefügt worden sein, um die Bänder der Raumhöhe anzupassen, ebenso wie das

Abb. 40: Tapisserie der Groteskenfolge der Manufaktur von Beauvais, Bachus, ab etwa 1689

ionische Kapitell und die auf zwei Akanthusblättern fußende Schmuckbasis. Auf den Pariser Ursprung der breiten Vertikalbänder weist auch der Umstand hin, daß im 1718 neu ausgestatteten Prunkappartement der Dresdner Residenz die den Samtspalieren von Vorzimmer, Audienzzimmer und Schlafzimmer aufgesetzten rechteckigen Borten im Audienzzimmer als die *gestückten* [= gestickten] *Pariser Banden* in die Inventare eingegangen sind.[278]

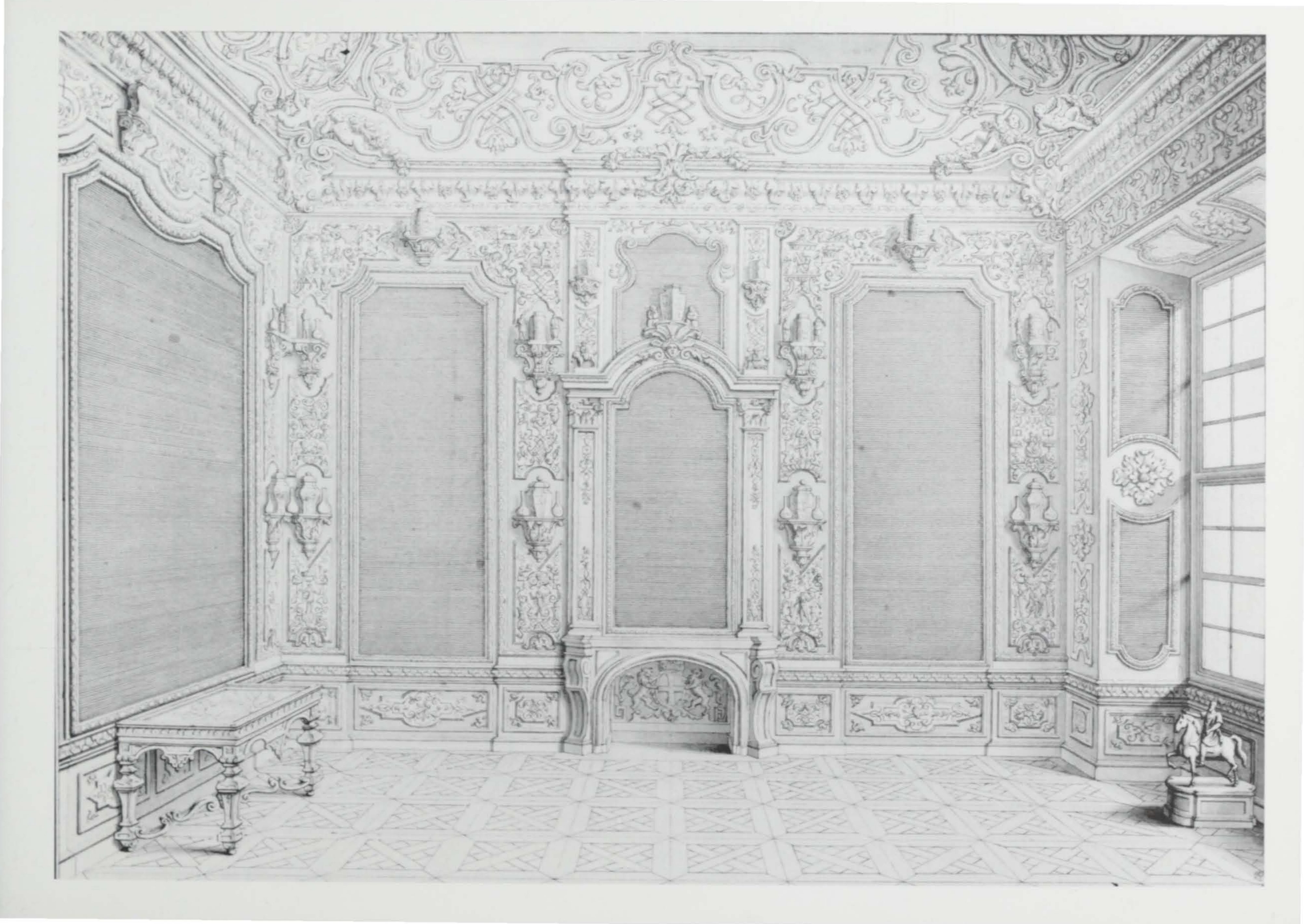
Im Unterschied zu den an Paris orientierten Groteskenbändern des Paradeschlafzimmers zeugten die Bordüren des Audienzzimmers (Abb. 24) mit ihrem etwas pathetisch anmutenden, ein- und ausschwingenden Umriß von einem anderen Formenrepertoire. Die typologische Einordnung der Audienzzimmerbordüren gestaltet sich in Ermangelung von Wiener Vergleichsbeispielen schwierig und muß weitgehend offen bleiben. Das im Verlauf der Analyse der Paraderäume des Prinzen Eugen im Stadtpalais schon mehrmals herangezogene Kurfürstenappartement der Bamberger Bischofsresidenz hilft in dieser Frage nicht weiter. Dort überliefert das Inventar für das Schlafzimmer ein Spalier aus rotem Samt und Damast mit goldenen Bordüren. Bei den Bordüren handelte sich um schmale, nur den Stoß akzentuierende Borten, die ausdrücklich von der breiten Horizontalbordüre mit langen goldenen Fransen unterhalb des Gesimses unterschieden wurden.[279] Ein rotes Samtspalier mit schmalen, die Stöße akzentuierenden Borten zeigte etwa zeitgleich mit Bamberg das Paradeschlafzimmer im königlichen Schloß in Berlin, das 1700/01 spaliert und später als rote Samtkammer bezeichnet wurde.[280]

Das Kabinett

Das die Paraderaumfolge des Stadtpalais abschließende Spiegel-Porzellan-Goldkabinett (Abb. 41) führte mit dem wandsymmetrisierend eingesetzten Kaminjoch, den großen Spiegelflächen und dem goldgrundigen Groteskendekor der hier raumhohen Vertäfelung die von Paris herzuleitenden Dekorationselemente insbesondere des Paradeschlafzimmers weiter. Hinsichtlich des Raumeindrucks stand es in der Tradition von französischen reich vergoldeten Spiegelkabinetten des frühen Louis quatorze, wie eines in Vaux-le-Vicomte (Abb. 42) als Abschluß des Appartement de parade von Fouquet oder im Hôtel Lauzun als Abschluß der repräsentativen Raumfolge im zweiten Obergeschoß erhalten ist.[281] Im Gegensatz zu den genannten Beispielen präsentierte Prinz Eugen in seinem Spiegel-Goldkabinett zusätzlich zu großen Spiegelflächen und golden gefaßter Vertäfelung Porzellan, das zu Beginn des 18. Jahrhunderts nur aus China und Japan zu beziehen war und damit sehr wertvoll war.

Porzellankabinette waren in Frankreich nicht üblich. Man kann jedoch einen Vergleich mit eigens für die Zurschaustellung von Preziosen eingerichteten Räumen vornehmen, zum Beispiel mit den Sammlungsräumen in Versailles. Schon im Jahre 1665 ließ Ludwig XIV. dort ein *cabinet des filigranes* einrichten, das einer zeitgenössischen Beschreibung zufolge mit spiegelbesetzten Türen und einer Wandverkleidung von Scheinlapislazuli versehen war.[282]

Seite 101: Abb. 41: Stadtpalais des Prinzen Eugen, Goldkabinett (Salomon Kleiner)





Die Filigrane standen auf abgetreppten, mit Scheinlapislazuli und Gold verzierten Regalen und auf dem Gesims. Eine formal dem Goldkabinett des Prinzen Eugen ähnliche Wandgestaltung scheint es im Alkoven des aus einem Schlafzimmer hervorgegangenen *cabinet des filigranes* gegeben zu haben. Dieser war gänzlich mit Spiegeln ausgekleidet, die durch Lapislazulipilaster mit aufgesetzten goldenen Schnitzereien zur Aufnahme der Filigrane unterteilt waren. Im Nachfolgeraum des *cabinet des filigranes*, der 1685 geplanten *petite galerie*, sollten die Gefäße unmittelbar vor wandfüllenden Spiegeln auf Konsolen aufgestellt werden, so daß sie allseitig sichtbar und effektvoll optisch verdoppelt gewesen wären.[283]

Die in Frankreich in den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts beliebten Prunkvasen aus Silber oder Bronze konzentrierte man nicht auf einen einzigen Raum, sondern stellte sie in der gesamten Raumfolge zur Schau.[284] Entfernt vergleichbar mit der im Goldkabinett des Prinzen Eugen für die Porzellane gewählten Anordnung erscheint ein um 1685 zu datierender, vom französischen Möbelschreiner und Ebenisten André-Charles Boulle angefertigter Musterentwurf für die Aufstellung phantasievoller Bronzegefäße vor einer Wandvertäfelung (Abb. 43).[285] Die Vasen stehen dort wie im Goldkabinett des Prinzen Eugen vor Pilastern in drei Reihen übereinander. Die mittlere Konsole, die als einzige drei Gefäße aufnimmt, zeigt mit einer mittelgroßen Deckelvase in der Mitte und zwei äußeren, etwas kleineren Kelchen die gleiche symmetrische Anordnung von Dreiergruppen wie sie im Goldkabinett des Prin-

Abb. 42: Vaux-le-Vicomte, Goldkabinett im Paradeappartement Nicolas Fouquets



Abb. 43: André-Charles Boulle, Musterentwurf für eine Wandvertäfelung, um 1685 (WLB Nicolai 11, fol. 18)

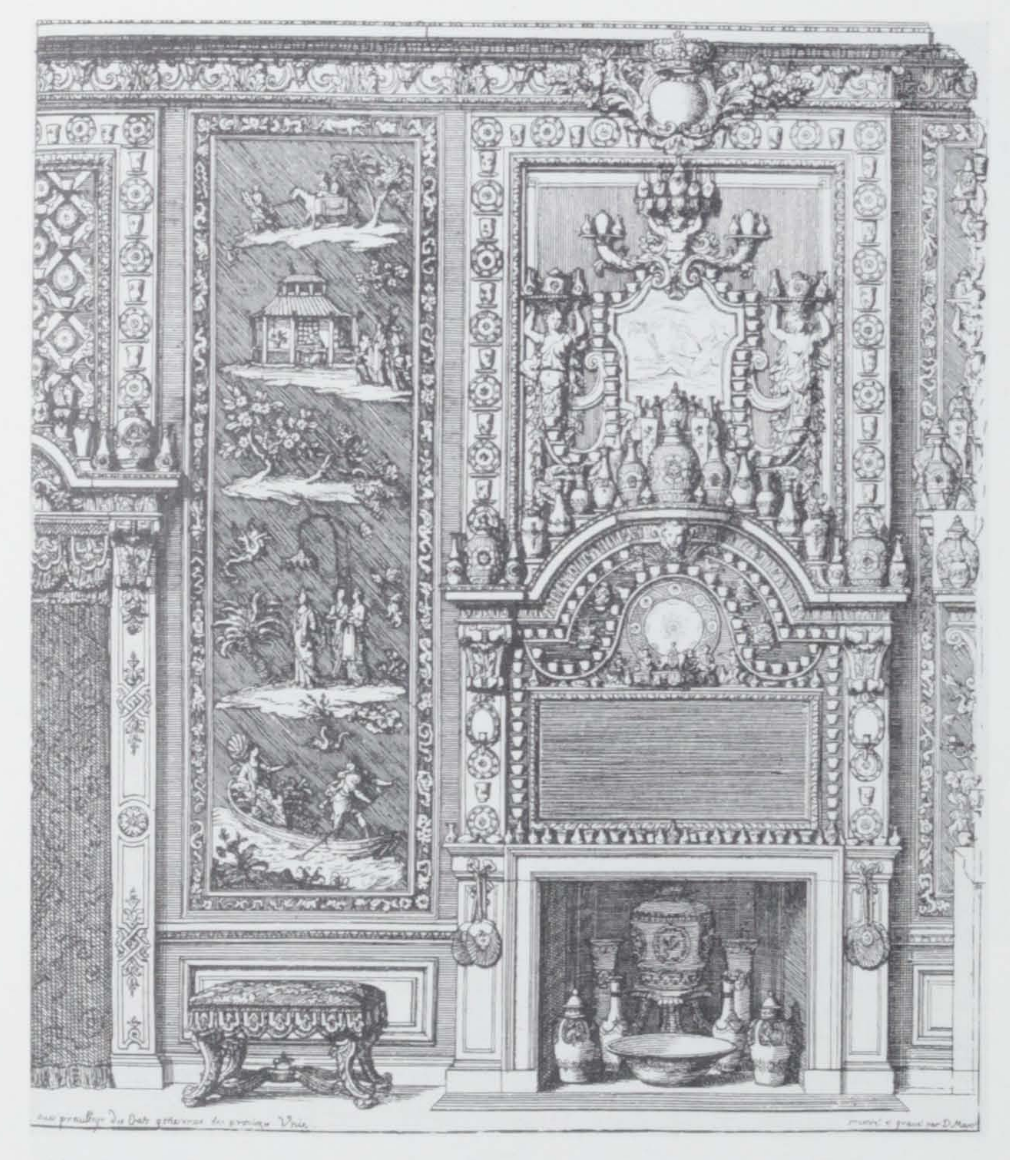


Abb. 44: Daniel Marot, Musterentwurf für ein Porzellankabinett

zen Eugen gemäß der Ansicht Salomon Kleiners für nahezu alle Konsolen bestand.

Die Mode, Porzellan zu sammeln, setzte in Holland früher ein und war vor allem weiter verbreitet als in anderen europäischen Ländern. Dies lag am florierenden Seehandel mit Ostasien, der das Porzellan erschwinglich werden ließ. Holland gilt zudem als Ursprungsland der barocken Porzellankabinette.[286] Über die in diesen Kabinetten und wohl auch in anderen Paraderäumen gepflegte Zurschaustellung des Porzellans unterrichten die zahlreichen, von Daniel Marot für holländische Auftraggeber geschaffenen und anschließend als Stichserie herausgegebenen Kaminentwürfe (Abb. 44).[287] Das Kaminjoch war der beliebteste Aufstellungsort. Dort standen die Vasen und Teller vor den seitlichen Pilastern des Kaminaufsatzes, entlang der den Aufsatz abschließenden Archivolte und auf weit ausladenden Kamingesimsen. Für holländische Kabinette war insbesondere die Kombination der Porzellane mit asiatischen Lacktafeln oder mit entsprechend bemalter Vertäfelung charakteristisch.

Trotz der Verwendung als Porzellankabinett steht das Kabinett des Prinzen Eugen mit seiner reichen Vergoldung, den wandfüllenden Spiegeln und dem Verzicht auf Lacktafeln in der Nachfolge der französischen Goldkabinette. Auch die Aufstellung der Gefäße vor Pilastern einer Wandvertäfelung spricht für eine Rezeption französischer Vorbilder. Im Zusammenhang mit der seit 1708 erfolgten Einrichtung des östlichen Erweiterungsbaus des Stadtpalais bemühte sich Daniel Marot um Aufträge des Prinzen Eugen, für den er im Juni 1710 von Amsterdam aus ein Handfaß mit

dazugehörender Wanne entwarf (Abb. 184).[288] Eine Mitwirkung Marots am Entwurf des Goldkabinetts wurde deshalb in Betracht gezogen.[289] Dagegen ist jedoch anzuführen, daß Marot kaum auf die von ihm in seinen Stichpublikationen stereotyp eingesetzte Reihung des Porzellans auf dem Kaminsims und entlang des Kaminspiegels verzichtet hätte.

Die Rezeption französischer Spiegelkabinette im Stadtpalais des Prinzen Eugen ist in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert. Bei den wenigen aus der Zeit um 1700 bekannten Kabinetten im Reich, die zumeist freilich nur durch Inventare nachzuweisen sind, handelt es sich stets um sogenannte indianische Kabinette. Unter der Eigenschaft indianisch wurde in der damaligen Zeit alles Asiatische vereint. Im Zusammenhang mit Kabinetten läßt diese Bezeichnung darauf schließen, daß die Räume wesentlich von den über Holland in Mode gekommenen asiatischen Lacktafeln bestimmt wurden.[290] Beispielsweise weiß man über das 1702 von Fischer von Erlach in der Hofburg für die Gemahlin Kaiser Josefs I., Amalia Wilhelmina von Braunschweig-Lüneburg, eingerichtete, nur archivalisch faßbare Kabinett, daß es sich um ein indianisches Kabinett gehandelt hat und daß die Porzellane oberhalb des Kamins auf ornamentierten Konsolen aufgestellt waren.[291] Beide Anhaltspunkte sprechen für ein holländisch beeinflußtes Kabinett. Auch das durch einen Kupferstich überlieferte Spiegel-Porzellankabinett im Wiener Gartenpalais Schönborn (Abb. 45),[292] das dem Kabinett im Stadtpalais des Prinzen Eugen zeitlich nachfolgte, verfügte zwar über vier verhältnismäßig große Spiegel, stand jedoch

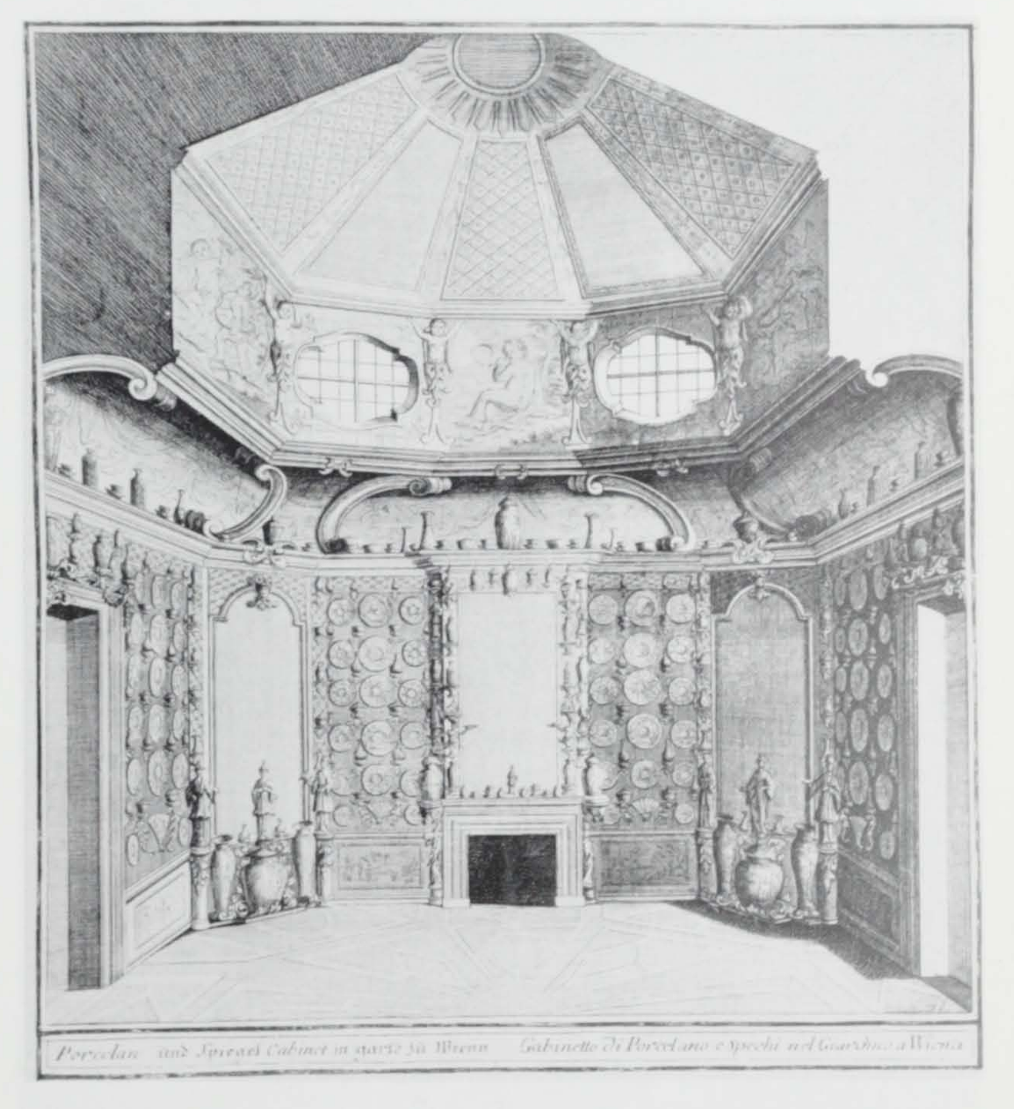


Abb. 45: Wien, Gartenpalais Schönborn, Ansicht des Porzellankabinetts, Kupferstich



mit der wandfüllenden Anordnung des Porzellans sowie mit der Aufreihung der Gefäße entlang des Kaminjochs viel stärker in der holländischen Tradition als dasjenige in der Himmelpfortgasse. Im Gartenpalais Schönborn wurde zudem die Postierung der Gefäße auf dem Kranzgesims, hinterfangen von der Hohlkehle des Plafonds, aufgegriffen, die Daniel Marot in einem seiner Entwürfe vorgeführt hatte.[293]

Eine Eigenart des Kabinetts im Stadtpalais des Prinzen Eugen stellt sein aus Lindenholz geschnitzter Plafond dar (Abb. 46). Er hat die Form eines Spiegelgewölbes und setzt sich aus einzelnen Planken zusammen. Die Ornamente wurden teilweise aufgesetzt, teilweise aus diesen Planken herausgeschnitzt.[294] Ihre Erhaltung verdankt die Decke wohl dem Umstand, daß sie nicht ohne Beschädigung zu demontieren gewesen wäre, als Maria Theresia 1752 das Goldkabinett des Stadtpalais ins Untere Belvedere transferieren ließ.[295] Geläufig sind im Wiener Umfeld weiße Stuckdecken mit Einsatzbildern oder aber bemalte glatte Stuckplafonds.

Einen ebenfalls gewölbten und mit einem Einsatzbild versehenen Holzplafond, der zudem auch noch vollständig vergoldet war, besaß beispielsweise das private Schlafzimmer des für den jungen Ludwig XIV. im Jahre 1654 eingerichteten *appartement du roi* im Louvre.[296] Die Holzdecke des Goldkabinetts im Stadtpalais des Prinzen Eugen steht somit zumindest nicht im Widerspruch zur obenstehend dargelegten These, daß das Prinz Eugensche Kabinett in der Nachfolge französischer Goldkabinette steht. Aus französischer Sicht war allerdings die durchgehend vergoldete

Abb. 46: Stadtpalais des Prinzen Eugen, Holzdecke im Goldkabinett (historische Aufnahme)

Holzdecke des Goldkabinetts, die zwar äußerst prächtig, aber auch schwer wirkt, schon bei ihrer Entstehung veraltet. Die um 1700 einem französischen Kabinett angemessene Plafondgestaltung zeigt das sogenannte gemalte Goldkabinett im Paradeappartement des Unteren Belvedere (Abb. 135), das jedoch erst von 1714 stammt.

In Ermangelung von Schriftquellen lassen sich die Arbeiten im Goldkabinett im Stadtpalais des Prinzen Eugen derzeit nur teilweise datieren. Die Briefstelle Facchinettis vom April 1702, in der er von der Vergoldung der Fensterlaibungen im Kabinett berichtet,[297] bezeugt, daß Prinz Eugen im letzten Raum der Enfilade zumindest seit dem Planwechsel von 1698 ein Goldkabinett vorgesehen hat. Das zusammen mit der Decke in situ erhaltene geschnitzte Kranzgesims und das zwischen Kranzgesims und Decke vermittelnde, kunstvoll mit gerafften Tüchern behangene Gesims stimmen stilistisch mit den geschnitzten Türrahmen des Paradeschlafzimmers überein (Abb. 36 und 46), die durch den Brief Facchinettis in das Jahr 1701 datiert sind. Gemeinsamkeiten sind der kräftige Akanthus mit den stark gezahnten Blatträndern und das zusammengeraffte Tuch, das sich bei der Tür an der Eckzier um Akanthus und Rahmen herumwickelt. Auch die Voluten und die Kartuschen in den Gesimsecken haben an den Türrahmen vergleichbare Pendants. Folgert man aus den stilistischen Übereinstimmungen die gleichzeitige Entstehungszeit, so wirkt sich dies auch auf die Datierung des Kaminjoches aus, da sich das Gesims um das Kaminjoch verkröpft. Stilistisch in Einklang mit dem Gesims und den Türrahmen steht auch der Plafond mit den in Voluten auslaufenden aufgelegten Bändern und dem stark gezahnten Akanthuslaub.

Die Wandvertäfelung vermittelt hingegen einen etwas anderen Eindruck als Gesims und Decke. Dies kann man entweder dahingehend deuten, daß die Vertäfelung einige Jahre später als die Decke gearbeitet wurde oder aber in dem Sinne, daß die Vertäfelung zwar gleichzeitig mit dem Plafond entstanden ist, ihr Entwurf jedoch von einem anderen Künstler stammte als Decke und Türrahmen. Bedenkt man, daß die stilistisch heterogenen Arbeiten an Kamin und Türrahmen im Paradeschlafzimmer für den gleichen Winter belegt sind, so reichen die stilistischen Argumente nicht aus, um die hier aufgezeigte Möglichkeit einer gleichzeitigen Entstehung von Plafond und Vertäfelung des Goldkabinetts in den Jahren um 1702 zurückzuweisen. Sollte die Vertäfelung des Goldkabinetts in der Tat erst um 1707 entworfen und angebracht worden sein, wie dies Pierre Schreiden vorschlägt,[298] dann wären die bunten Ranken- und Tiermalereien auf dem vergoldeten Plafond nachträglich zur Vereinheitlichung von Wand und Decke hinzugefügt worden.

Ein zwingendes Argument für die Datierung der Wandverkleidung deutlich nach 1702 liegt derzeit weder aus künstlerbiographischen Gründen noch aus der Sicht des Werdegangs des Prinzen Eugen vor. Der einzige namentlich für Arbeiten am Goldkabinett belegte Künstler, der in den Helden-Thaten für die Groteskenmalereien genannte Jonas Drentwett[299], hielt sich seit 1701 erneut

in Wien auf.[300] Er könnte bereits im Sommer 1702 Facchinetti als Maler des von Prinz Eugen für seine Paraderäume geforderten goldgrundigen Groteskendekors abgelöst haben. Für eine Tätigkeit Drentwetts im Stadtpalais seit etwa 1702 spricht nicht zuletzt der Umstand, daß er auch die goldgrundigen Groteskenmalereien der Türblätter ausgeführt hat, deren jahrelange Hinauszögerung wenig plausibel erscheint. Die guten Beziehungen des Prinzen Eugen nach England und Holland sowie seine außenpolitisch einflußreiche Stellung als Präsident des Hofkriegsrates, die als Voraussetzung für die Beschaffung der ostasiatischen Porzellane gelten dürfen, bestanden seit 1703.[301]

Die Vertäfelung des Goldkabinetts wird seit einigen Jahren dem 1681/82 in Paris geborenen Tapezierer Claude Le Fort du Plessy zugeschrieben.[302] Dessen Tätigkeit für Prinz Eugen ist allerdings lediglich im Zusammenhang mit den beiden Belvederepalais belegt, wo er laut Salomon Kleiner die *inwendigen Ausziehrungen* der Paraderäume entworfen hat,[303] sowie für die Ausstattung von Schloßhof.[304] Für das Stadtpalais läßt sich Le Fort du Plessy bislang nicht nachweisen; das von früheren Autoren genannte Jahr 1707, in dem dieser im Stadtpalais gewirkt haben soll, ist nicht durch Quellen abgesichert.[305] Einer Tätigkeit Le Forts im Stadtpalais um das Jahr 1707 kommt jedoch insofern einige Wahrscheinlichkeit zu, als Le Fort du Plessy 1708 in Wien dokumentiert ist und zwar als Tapezierer in kaiserlichen Diensten.[306]

Für einen Tapezierer als Entwerfer der Vertäfelung des Goldkabinetts im Stadtpalais lassen sich unabhängig von der Person Le Forts du Plessy formale Argumente anführen. Die Unterteilung der Wände in große rechteckige Spiegelfelder, die über einem niedrigen Sockellambris an drei Seiten von ornamentierten Streifen eingefaßt werden, folgt einer Mode des Tapezierens, die im Paradeschlafzimmer vorgeführt wurde. In den Groteskenbändern des Paradeschlafzimmers (Abb. 26) könnten die pilasterartigen Spiegeleinfassungen des Goldkabinetts sogar ihre direkten Vorläufer haben. Ähnlich wie dort im Rapport übereinander je ein Tier, eine Vase und eine tanzende Figur erscheinen zeigt die Vertäfelung die in die Grotesken integrierten Personifikationen im regelmäßigen Wechsel mit Porzellan.

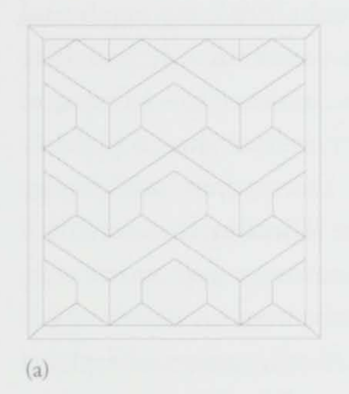
Tafelparkett

Während der große Saal nach Ausweis der Helden-Thaten mit Marmorfliesen belegt war,[307] besaßen die von Salomon Kleiner festgehaltenen Paraderäume durchgehend Tafelparkett. Das Tafelparkett war eine Errungenschaft der französischen Architektur des 17. Jahrhunderts. Berühmt wurde das sogenannte Versailler Tafelparkett, bei dem die quadratischen Einzelplatten in einer Weise mit Stäben und quadratischen Plättchen belegt wurden, daß die Stäbe wie der Ausschnitt eines aus Kette und Schuß grob gewebten Stoffes wirkten. Zwischen den einzelnen Tafeln verliefen Friesbretter. Weitere Friesbretter fassten den Belag entlang der Wände ein.[308] Zunächst wurden die Tafeln parallel zu den Wänden ver-

legt, was sich seit etwa 1690 zugunsten einer diagonalen Anordnung änderte.[309] Im Gegensatz zu Frankreich waren im Reich in den Prunkräumen seit dem späten 17. und auch noch zu Beginn des 18. Jahrhunderts Dielenböden verbreitet, die teilweise kunstvoll eingelegt waren. Außerordentlich qualitätvolle Beispiele dieser auch Friesböden genannten Dielenböden haben sich in der Bamberger Residenz und, aus etwas späterer Zeit, in Pommersfelden erhalten.[310]

Die Parkettböden im Kernbau des Stadtpalais des Prinzen Eugen stellen frühe Beispiele für die Rezeption des französischen Tafelparketts im Reich dar. Auf den Zeichnungen Salomon Kleiners ist zu erkennen, daß alle Böden von Randfriesen eingefaßt und jeweils von der Raummitte aus geplant und verlegt worden waren. Die Binnengliederung der Tafeln variierte. Allen Räumen gemeinsam war jedoch die in Versailles seit 1690 nicht mehr gepflegte orthogonale Verlegung der Platten. Während das Parkett im Audienzzimmer (Abb. 24 und 47b) als vereinfachte und verkleinerte Version des Versailler Tafelparketts charakterisiert werden kann – in Versailles nimmt eine Platte bei diagonaler Binnengliederung fünf übereinander angeordnete Stäbe auf, wohingegen es im Audienzzimmer nur drei sind –, fällt das Muster der Tafeln im Prinz Eugenschen Paradeschlafzimmer aus dem bekannten Kanon heraus.

Das komplizierte Tafelmuster des Paradeschlafzimmers (Abb. 25 und 47a) bestand aus regelmäßig sechseckigen Plättchen, die mit im Umriß stumpfwinkelig geknickten Plättchen so kombi-



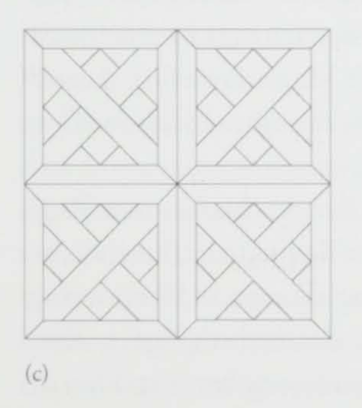
(a)

Abb. 47: Stadtpalais des Prinzen Eugen, Parkettmuster von Paradeschlafzimmer



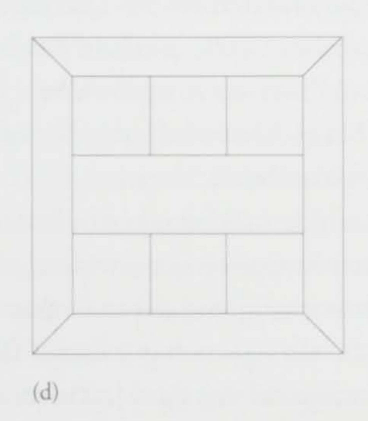
(b)

Audienzzimmer



(c)

Goldkabinett



(d)

Konferenzzimmer, in zueinander maßstäblichem Verhältnis

niert wurden, daß sich eine perspektivische Wirkung ergab und der Eindruck entstand, es handle sich um ineinandergesteckte Würfel. Sucht man nach Analogien für ein derartiges Muster, so wird man nicht im Bereich von zeitgleichen oder älteren Holzböden, wohl aber bei Steinböden fündig. Dort waren würfelartige Muster gängig, wobei die perspektivische Wirkung zumeist durch die Verwendung verschiedenfarbiger Steinsorten unterstützt wurde.[311] Man gewinnt den Eindruck, als habe man im Paradeschlafzimmer zwar die Idee des Tafelparketts übernommen, aber dabei in Ermangelung von geeigneten Vorlagen zu einem typischen Steinbodenmuster gegriffen. Die Verbreitung der französischen Parkettmuster durch Vorlagen setzte in der Tat erst spät ein. Augustin Charles Daviler bringt in seinem *Cours d'Architecture* zwar eine technische Erläuterung des Tafelparketts, aber weder in der Originalausgabe von 1691 noch in der im Bereich von Inneneinrichtung aktualisierten Ausgabe von 1710 Musterentwürfe dazu.[312] Auch Daniel Marot läßt diesbezüglich die einrichtungswilligen Bauherren im Stich.[313]

Die mit dem Tafelparkettboden im Paradeschlafzimmer vorgenommene Rezeption eines wesentlichen Bestandteils französischer Innenausstattung und deren Umsetzung mit den in Wien verfügbaren Mitteln fügt sich gut in das Bild, das die bisherige Analyse, insbesondere die des Paradeschlafzimmers, ergeben hat. Den bei Kleiner dargestellten Fußboden wird man demnach gleichzeitig mit der *cheminée à la royale*, den geschnitzten und vergoldeten Türrahmen sowie der symmetrischen Aufteilung der Kamin- und der Bettwand in die Jahre zwischen frühestens 1699 und spätestens 1701 datieren können. Das wesentlich konventionellere Tafelparkett im benachbarten Audienzzimmer hingegen könnte sehr wohl erst einige Jahre später entstanden sein. Es erscheint durchaus möglich, daß hier zunächst ein Dielenboden verlegt war, der dann 1708, als die Raumausstattung der östlichen Palaiserweiterung in Angriff genommen wurde, von einem in Wien mittlerweile verfügbaren typischen Tafelparkettboden abgelöst wurde. Gestützt wird diese Vermutung dadurch, daß durch einen Dielenboden der nachgeordnete Rang des Audienzzimmers gegenüber dem Paradeschlafzimmer zum Ausdruck gebracht worden wäre. Die Abstufung der Paraderäume durch einen im Vorzimmer verlegten Dielenboden, dem in Audienz- und Paradeschlafzimmer Tafelparkett folgte, ist beispielsweise für die 1702–05 ausgestatteten Paradeappartements des baden-badischen Markgrafenpaars in Rastatt belegt.[314]

Im Goldkabinett des Stadtpalais setzte sich das Tafelparkett (Abb. 41 und 47c) aus wesentlich kleineren Platten zusammen als im Paradeschlaf- beziehungsweise im Audienzzimmer.[315] Jede Tafel war von einem diagonal gelegten Kreuz durchzogen, das auf einem parallel zu den Kreuzarmen angeordneten, der Tafel eingeschriebenen Quadrat zu liegen schien. Insgesamt waren die Platten in der Weise angeordnet, daß die jeweils durchlaufenden Balken der Kreuze sich zu einer den gesamten Raum durchquerenden Diagonale vereinten und daß sich am Zusammentreffen von vier Platten ein sternförmiges Muster ergab.

Freskierung der Zimmerdecken

Mit Ausnahme des Kaminjochs im Paradeschlafzimmer, dessen französische Vorlage sich auf 1699 datieren läßt, folgten die an Frankreich orientierten Ausstattungselemente der Paraderaumfolge im Kernbau des Stadtpalais des Prinzen Eugen einem Einrichtungsstil, der in Paris und Versailles von etwa 1665 bis 1680/90 aktuell war.[316] Zu diesem Stil, der vor allem durch den Maler und Ornamententwerfer Charles Le Brun geprägt wurde, gehörten Deckendekorationen, bei denen Bildfelder mythologischen und allegorischen Inhalts in ein aufwendiges System von plastischem und gemaltem Stuck, golden gefaßten, aus Holz geschnitzten Rahmen, fingierter Architektur, fingierten Ausblicken und fingierten Reliefs eingebunden wurden. Da die Rahmensysteme aufgrund ihrer formalen Vielfalt zusätzlich zum beherrschenden Goldton mehrere Farben in sich vereinten, verbanden sie sich mit den Gemälden zu einer einheitlichen Gesamtwirkung.

Eine ähnlich einheitliche und warmfarbige Gesamtwirkung der Deckenzier bei gleichzeitigem Abwechslungsreichtum wäre mit dem von Fischer von Erlach für die Paraderäume des Stadtpalais vorgesehen Dekorationssystem der weißen Stuckdecke mit Einsatzbild nicht zu erreichen gewesen. Bei dieser in Wien um 1700 gebräuchlichen Art der Deckenzier kontrastierte der weiße Stuck mit den zumeist dunkelgrundigen Einsatzbildern. Mit der von Prinz Eugen gewählten bolognesischen Quadraturmalerei hingegen ließ sich ein der französischen Innenarchitektur des frühen Louis quatorze ähnlicher Gesamteindruck der Decken erzielen (Taf. 1–2). Die in Paris zum Dekorationsstil Le Bruns gehörenden buntfarbigen Decken wurden auch dort nicht immer in der aufwendigen, verschiedene Materialien vereinenden Art und Weise ausgeführt wie dies etwa im *grand appartement* von Versailles der Fall war. In den Pariser *hôtels particuliers*, die aufgrund der vergleichbaren Auftraggeberschicht als Bezugspunkte für den von Prinz Eugen favorisierten Ausstattungsstil zu gelten haben, gab es eine breite Skala von Abstufungen im Aufwand. Beispielsweise beschränkte sich in dem im Zusammenhang mit den Türrahmen bereits angeführten Hôtel Lauzun der dreidimensionale Dekor auf einen die zentrale Szene umgebenden goldgefaßten Lorbeer- und Blütenrahmen. Das übrige Rahmensystem war als trompe l'œil-Malerei ausgeführt. Beispiele gänzlich fingierter Rahmensysteme haben sich in den Galerien des Hôtel Lambert und des Hôtel Amelot de Bisseuil sowie im Hôtel Brûlard erhalten.[317]

Nach dem im Vorstehenden Dargelegten hat man den durch den Kostenvoranschlag von 1697 belegten Planwechsel für die Decken von Audienz- und Paradeschlafzimmer im Kontext des von Prinz Eugen angestrebten, am frühen Louis quatorze orientierten Einrichtungsstils zu sehen. Aus Wiener Sicht war die Freskierung der Zimmerdecken im Paradeappartement des Stadtpalais eine selbstbewußte und eigenständige Entscheidung des Prinzen Eugen. Der einzigen zeitgenössischen schriftlichen Äußerung zum Thema der Deckenzier in Wien ist zu entnehmen, daß das mit Öl auf Leinwand gemalte Einsatzgemälde inmitten einer Stuckdecke

höher bewertet wurde als ein Fresko.[318] Für Paradeappartements wird diese Präferenz durch den überlieferten Denkmälerbestand bestätigt. Die von Prinz Eugen vorgenommene Dekoration des Paradeappartements mit Bologneser Quadraturmalerei stellte in Wien kurz vor 1700 einen Sonderfall dar. Diese bisher kaum bedachte Sonderstellung[319] darf als zusätzlicher Beleg für die These der Abstimmung der Decken auf den französisch orientierten Einrichtungsstil des Prinzen Eugen angesehen werden.

Kurz vor 1700 war in Wien die bolognesische Quadraturmalerei zwar bekannt, doch wurde sie nicht wie in Italien im Paradeappartement, sondern in großen Sälen eingesetzt. Bei den für Wien dokumentierten Beispielen handelt es sich außer um das 1683 abgetragene Opernhaus von Lodovico Ottavio Burnacini, wo die Decke des Zuschauerraums mittels Scheinarchitektur künstlich erweitert war,[320] um den ab 1696 ausgemalten großen Saal im Gartenpalais Czernin in der Leopoldstadt[321] und um den großen Saal im innerstädtischen Palais Caprara von 1697/98.[322] Ein Ausstattungsensemble wie dasjenige des ab 1684 im Vorfeld der Hochzeit des bayerischen Kurfürsten Max Emanuel mit der Kaisertochter Maria Antonia errichteten Schlosses Lustheim in Bayern, wo neben dem großen Saal auch die beiden Appartements Deckenfresken mit der Kombination von Scheinarchitektur und Figurenszene aufweisen,[323] ist für Wien nicht belegt.

Die sogenannte Bologneser Quadraturmalerei, auf die sich seit etwa 1600 Maler in Bologna spezialisiert hatten, war im Verlauf des 17. Jahrhunderts zu einem über die Emilia hinaus verbreiteten dekorativen Hofstil geworden.[324] Nicht nur die Höfe Ober- und Mittelitaliens machten von ihm für ihre Ausstattungsprogramme Gebrauch, sondern auch der spanische König.[325] Selbst der französische Hof zeigte Mitte des 17. Jahrhunderts Interesse am seinerzeit erfolgreichsten Künstlergespann, dem Quadraturmaler Agostino Mitelli und dem Figurenmaler Angelo Michele Colonna, doch lehnte Francesco I. d'Este, dem die beiden Maler als Hofkünstler verpflichtet waren, das Pariser Gesuch ab.[326]

Den fortdauernden Erfolg der immer wieder ähnlichen Bologneser Quadraturmalerei noch um 1700 vermag die Ausstattung des Palazzo Pepoli Campogrande in Bologna zu belegen.[327] Dort waren der 1669 fertiggestellte Saal und einer der Paraderäume nach traditionellem Muster ausgemalt,[328] als Giuseppe Maria Crespi 1702 zwei Zimmerdecken schuf, bei denen er auf Scheinarchitektur verzichtete und sich die Figuren direkt über dem Kranzgesims erhoben. Diese Neuerung wurde offenbar nur wenig geschätzt. Die Decke des anschließenden Raums wurde kurze Zeit später wieder in traditioneller Art, unter anderem von Marcantonio Chiarini, der damals bereits seinen ersten Wienaufenthalt hinter sich hatte, ausfreskiert.[329]

Prinz Eugen lernte die Architekturmalerei Marcantonio Chiarinis wahrscheinlich in Mailand im Palast der Familie Archinto kennen. Chiarini hatte dort 1695, ein Jahr bevor sich Prinz Eugen von Oktober bis November 1696 in Mailand aufhielt, zusammen mit Andrea Lanzani zwei große Zimmer dekoriert.[330] Die Zimmerdecken von Chiarini und Lanzani dürften Prinz Eugen in mehrfa-

cher Hinsicht als geeignet für die bevorstehende Ausstattung seines Paradeappartements in Wien erschienen sein. Sie vermochten das von ihm favorisierte Einrichtungskonzept des frühen Louis quatorze zu erfüllen und waren zugleich hoch geschätzte Zeugnisse einer nach wie vor aktuellen, auch in Wien anerkannten Deckendekoration. Zudem konnte Prinz Eugen damit rechnen, die beiden Künstler für Wien gewinnen zu können, da diese ihre in Bologna erworbenen Spezialkenntnisse auf Dauer nur verwenden konnten, wenn sie Aufträge auch außerhalb der Emilia bekamen.

Chiarinis Quadraturmalerei im Stadtpalais des Prinzen Eugen beginnt in beiden Räumen oberhalb des Kranzgesimses zunächst mit travertinfarbigen Architekturelementen, um sich dann in sandsteinfarbigen, vielfach vergoldeten Elementen fortzusetzen. In der travertinfarbigen Zone setzen Medaillons und Kartuschen goldfarbene Akzente, so daß sich insgesamt ein warmer Goldton ergibt, der heute noch ausgesprochen glücklich mit den umfangreichen Vergoldungen der Lambris, Fensterläden und Türrahmen harmoniert. Der Aufbau der Scheinarchitektur trägt der Hierarchie der Räume Rechnung. Im kleineren und weniger anspruchsvollen Audienzzimmer (Taf. 1) besteht die Scheinarchitektur aus einer einzigen, scheinbar eine Plattform tragenden Zone. Im ranghöheren Paradeschlafzimmer (Taf. 2) hingegen setzt sich die Scheinarchitektur aus zwei miteinander verzahnten Zonen zusammen und schließt mit einem in Untersicht wiedergegebenen Gebälk.[331]

Zur Konzeption der Supraportengemälde

Die Supraportengemälde des Paradeappartements, von denen zunächst vier, nach dem Planwechsel von 1698 fünf benötigt wurden, gab Prinz Eugen bei vier verschiedenen Bologneser Malern in Auftrag. Die Auftragsvergabe an vier verschiedene Künstler hatte zur Folge, daß die fünf, heute im Kunsthistorischen Museum in Wien aufbewahrten, Gemälde[332] stilistisch unterschiedlich ausgefallen sind. Zusammen mit der Tatsache, daß sich die fünf Bilder zu keinem inhaltlich kohärenten Programm zusammenschließen[333] und sich ikonographisch auch nicht auf die Deckengemälde oder auf die Funktionen der einzelnen Räume beziehen, führte dies zu der Ansicht, der übergeordnete Zusammenhang der Ausstattung des Stadtpalais läge im hohen Niveau und in der Modernität von Einzelstücken.[334]

Um die Rolle der Supraporten innerhalb der Ausstattungskonzeption erkennen zu können, hat man nicht ihre Unterschiede, sondern ihre Gemeinsamkeiten zu betrachten. Eine wichtige Konstante bildet der Umstand, daß die Themen der griechischen Mythologie entnommen wurden[335] und in der barocken Gattungshierarchie somit den höchsten Rang bekleideten.[336] Die mit der hochstehenden Gattung verbundene Aussage erhellt aus dem Vergleich mit den Paradeappartements der beiden Belvederepalais. Dort zierten die Supraporten ausschließlich die auf der untersten Stufe der barocken Gattungshierarchie angesiedelten Stilleben (Abb. 132 und 170–172). Somit brachten die mythologischen

Sujets der Stadtpalaissupraporten in erster Linie den außerordentlichen Rang des dortigen Paradeappartements zum Ausdruck und hoben dieses gegenüber den nachgeordneten Paradeappartements der beiden Gartenpalais ab.

Eine weitere Gemeinsamkeit der Supraporten in Audienz- und Paradeschlafzimmer war der dunkle Hintergrund der Gemälde.[337] Vor 1698 dürfte dieser im Hinblick auf die schwarzen Marmortürstöcke Fischer von Erlachs erwünscht gewesen sein. Nach dem Planwechsel von 1698 harmonierte er mit dem von Prinz Eugen favorisierten, stärker auf eine warmfarbige Einheitlichkeit bedachten Einrichtungskonzept. Die Vergabe der ersten vier Bilder an vier verschiedene Künstler rührt wahrscheinlich daher, daß die Gemälde als wichtiger Bestandteil der Ausstattung möglichst schnell fertiggestellt werden sollten. Hätten alle Supraportengemälde von ein und dem selben Künstler gemalt werden sollen, so hätte der Auftrag entweder deutlich länger gedauert oder aber die Qualität der Bilder hätte durch die verstärkte Delegierung an Werkstattmitarbeiter gelitten.[338] Trotz der Vergabe der Supraporten an vier verschiedene Künstler dauerte die Erfüllung des Auftrags wohl einige Jahre. Geht man von dem rekonstruierten Auftragsjahr 1698 aus, dann benötigte zumindest Gennari, der die Supraporte zusammen mit zwei anderen Gemälden im Sommer 1702 ablieferte,[339] vier Jahre.

Mit der Entscheidung zugunsten zeitgenössischer Bologneser Malerei für die wandfeste Ausstattung seines Stadtpalais stand Prinz Eugen in Wien nicht alleine. Bereits in den späten siebziger Jahren des 17. Jahrhunderts hatte sich General Graf Raimund Montecuccoli bei dem Bolognesen Lorenzo Pasinelli ein großes Ölgemälde für seinen Wiener Palast bestellt. Dem auf den feldherrlichen Auftraggeber abgestimmten Thema, „Jupiter und Juno überreichen Mars die Waffen", und den Proportionen des nur als Stich überlieferten Gemäldes nach zu urteilen war das Bild für die Decke eines großen Saales bestimmt.[340] Weitere prominente Bauherren, die ihre Vorliebe für bolognesische Künstler und ihre guten Kontakte nach Bologna durch die Innenausstattung ihrer Paläste zum Ausdruck brachten, waren General Enea Silvio Caprara, dessen Stadtpalais ab 1694 errichtet wurde,[341] und Fürst Johann Adam Andreas von Liechtenstein, der seit 1691 mit Marcantonio Franceschini korrespondierte und sich von diesem Ölbilder für die Stuckdecken der Paraderäume seines Gartenpalais malen ließ.[342] Für die Vermittlung der nach Bologna vergebenen Aufträge griff Prinz Eugen auf jene Kontaktpersonen zurück, die sich bereits bei anderen Auftraggebern bewährt hatten.[343]

Zeitgenössische Urteile und Ausblick

Die vorstehend anhand mehrerer prägnanter Beispiele dargelegte These, Prinz Eugen habe in den Paraderäumen im Kernbau seines Stadtpalais ein von Frankreich herzuleitendes Ausstattungskonzept verfolgt, steht in Einklang mit zeitgenössischen Charakterisierungen. Der Dichter Jean Baptiste Rousseau lobte 1715 den guten Geschmack der Inneneinrichtung des Stadtpalais, die Versailles an

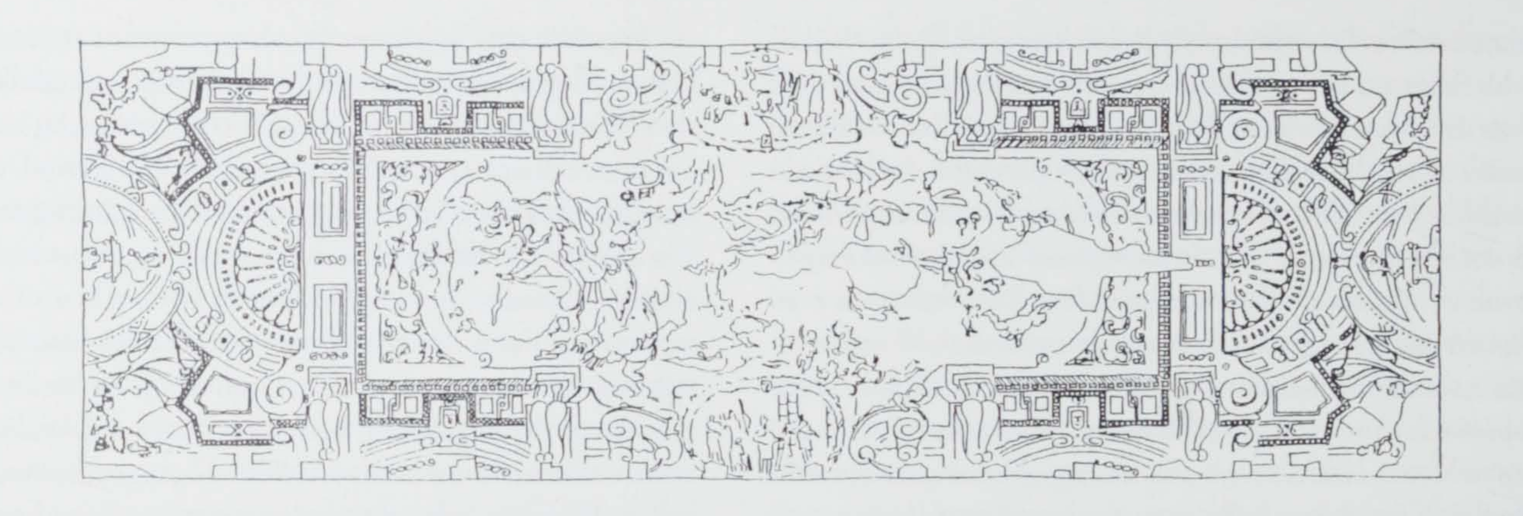
die Seite gestellt werden könne.[344] Bemerkenswert ist die Würdigung durch Baron Pöllnitz, da dieser durch seine schonungslose Kritik an den Bauten Johann Bernhard Fischer von Erlachs keinen Hehl aus seinem Mißfallen an italienisch geprägter Architektur machte.[345] Insbesondere die mobilen Teile der Ausstattung fanden Gnade vor seinen Augen: *Tous les autres meubles sont d'une magnificence extraordinaire & seroient applaudis à Paris même, où il est indisputable que regne le goût des beaux ameublements,*[346] wohingegen er die wandfeste Ausstattung kritischer beurteilte: *pour ce qui est des plafonds, lambris et autres morceaux de maçonnerie, ils sont à la vérité fort beau, mais il y regne plus de magnificence que de goût.*[347]

Die Kritik des Baron Pöllnitz an der wandfesten Ausstattung stützt die in der vorliegenden Untersuchung gewonnene Erkenntnis, daß die Ausstattung der Räume mit den in Wien verfügbaren Mitteln geschah und deshalb hin und wieder der Pariser Eleganz entbehrte. Bezüglich der Lambris wird dies für die nachfolgend zu besprechende Galerie noch herauszustellen sein. Für den französischen Charakter des Paradeappartements im Stadtpalais des Prinzen Eugen aufschlußreich ist auch das Lob, das der begeisterte Italienkenner Baron Keyßler im Anschluß an die Beschreibung des Prinz Eugenschen Palais in der Himmelpfortgasse dem Stadtpalast des Fürsten Johann Adam Andreas von Liechtenstein zukommen ließ: *Er* [der liechtensteinsche Palast] *ist nach italienischer Art mit vieler Marmorarbeit, Gemälden und Antiquitäten möbliert und kann ich nicht leugnen, daß die innere Auszierung desselben mir unter allen wienerischen Palästen am besten Gefallen habe.*[348]

Innerhalb der das gesamte Paradeappartement des Stadtpalais des Prinzen Eugen bestimmenden französischen Ausstattungskonzeption fallen stilistische und teilweise auch typologische Unterschiede zwischen einzelnen Ausstattungselementen auf. Sie sind, wie die vorstehende Analyse zeigt, zunächst darauf zurückzuführen, daß der von Fischer von Erlach zunächst vorgesehene Ausstattungstyp für einzelne Elemente beibehalten wurde, obwohl er als Gesamtkonzeption durch den von Prinz Eugen favorisierten französischen Ausstattungstyp abgelöst worden ist. Dazu treten die Unterschiede, die sich durch die vielfältigen, von Prinz Eugen zur Realisierung des französischen Ausstattungsvorbildes begangenen Wege ergeben haben. Über die Ablösung vom fischerschen Ausstattungstyp und die vielfältigen Realisierungswege hinaus lassen die innerhalb der Ausstattung bestehenden Unterschiede Zusammenhänge mit den Raumfunktionen erkennen, die weiterführende Folgerungen erlauben. Diese Zusammenhänge werden im abschließenden Kapitel „Person und Verdienst" ausgeführt und im Hinblick auf die diplomatischen und repräsentativen Aufgaben des Prinzen gedeutet.

Die Galerie

Die fünfachsige Galerie im Stadtpalais des Prinzen Eugen, die den 1708 errichteten östlichen Erweiterungsbau entlang der Fassade ausfüllte (Abb. 17) und nach 1752 durch die Unterteilung in einen dreiachsigen Raum im Westen und einen zweiachsigen



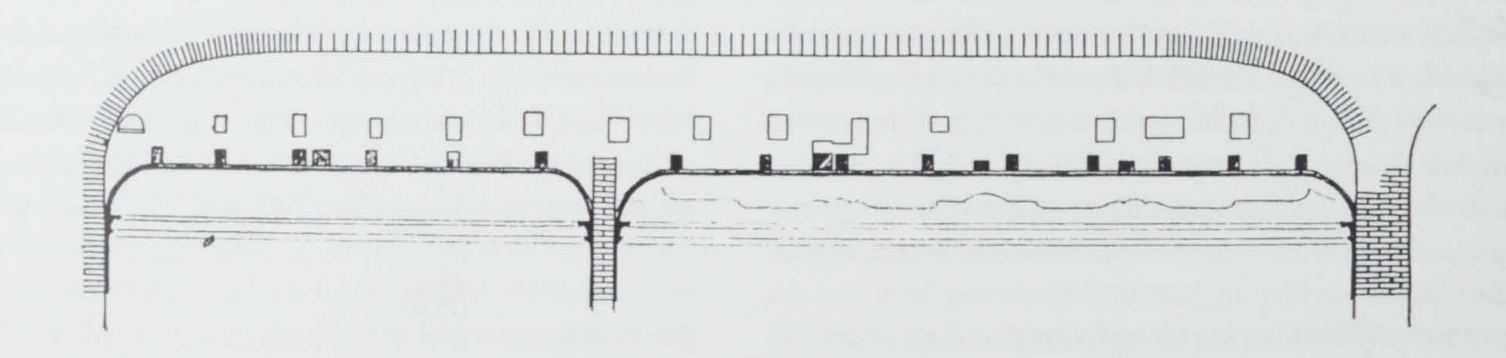


Abb. 48: Stadtpalais des Prinzen Eugen, ehemalige Galerie, schematische Zeichnung des Deckenfreskos mit Schnitt durch das Gewölbe (nach Kraft 1947)

Raum im Osten aufgegeben wurde,[349] ist bislang durch keine Bildquelle überliefert. Ihre Dekoration läßt sich jedoch dank einiger in situ erhaltener Ausstattungsteile und anhand von Beschreibungen gut rekonstruieren. Das Deckenfresko mit Architekturmalerei Marcantonio Chiarinis und dem von Louis Dorigny gemalten „Raub der Oreithya durch Boreas" befindet sich unversehrt über den derzeitigen Zimmerdecken (Abb. 48).[350] Die Vertäfelung der Fensternischen mitsamt den Fensterläden wurde im westlichen der beiden neu geschaffenen Räume beibehalten, in dem sich auch der Sockellambris in situ erhalten hat (Abb. 49). Während die Fensternischen und Fensterläden den goldgrundigen Groteskendekor des Paradeappartements weiterführten, brachten die Sockellambris eine Neuerung in die Ausstattung der straßenseitigen Paraderaumfolge. Sie wurden ähnlich wie die Holzdecke im Goldkabinett mit aufgelegten Schnitzereien plastisch dekoriert und vollständig vergoldet.[351] Gleichfalls in situ befinden sich die mit goldgrundigen Grotesken bemalten Türblätter, lediglich die Türrahmen, für die die Beschreibung in den Helden-Thaten schwarzen Marmor überliefert,[352] wurden nach 1752 ersetzt und zwar durch die heutigen vergoldeten Profile.

Die Wände der Galerie waren ursprünglich mit rotem Samt spaliert[353] und damit der Antichambre und dem in Enfilade unmittelbar vorangehenden Audienzzimmer angepaßt. Die Vorhänge der insgesamt fünf Fenster dürften *en suite* aus jenem karmesinroten Seidenstoff genäht worden sein, den sich Prinz Eugen im Frühjahr 1710 in London bestellt hatte.[354] Dem Wandspalier wa-



Abb. 49: Stadtpalais des Prinzen Eugen, ehemalige Galerie, heutiger Zustand

ren goldene Pilaster aufgelegt,[355] die in den Helden-Thaten als *korinthische moderne Wandpfeiler, deren Kranz von Bildhauerarbeit und vergoldet ist,*[356] beschrieben wurden. Ihre Wirkung darf man sich ähnlich vorstellen wie die gestickten Vertikalborten in Audienz- und Paradeschlafzimmer (Abb. 24 und 25).

Mit großer Sicherheit lassen sich die in den Helden-Thaten beschriebenen Zierpilaster der ehemaligen Galerie mit vergoldeten korinthischen Holzpilastern in den Ecken des im Unteren Belvedere unter Maria Theresia eingerichteten Goldkabinetts identifizieren (Abb. 50). Dafür spricht zum einen die Übereinstimmung der korinthischen Kapitelle, zum anderen die Tatsache, daß nach dem Ankauf des Stadtpalais des Prinzen Eugen durch Maria Theresia sowohl das Goldkabinett als auch die Galerie aufgelöst wurden, so daß die demontierbaren Teile der jeweiligen Wandverkleidungen zur gleichen Zeit zur Verfügung standen. Aufgrund des gemeinsamen Materials und der gemeinsamen Farbigkeit bot es sich offenbar an, die Wandverkleidungen in einem neuen Ensemble zusammenzuführen. Die Zierpilaster verfügten in der Mitte über eine von Voluten gerahmte Ausbuchtung, deren Zentrum eine plastische Akanthusrosette einnahm, die sich nach oben und unten in geschnitzten Blütenschnüren fortsetzte. Der verbleibende Pilasterspiegel war mit weiteren Blütenschnüren sowie mit bunten Groteskenmalereien verziert. Für die im Unteren Belvedere zur Verfügung stehende Raumhöhe mußten die Pilaster gekürzt werden, was zu ihrer heute wenig glücklich wirkenden Proportionierung mit auffällig großem Kapitell führte.

Die Galerie im Stadtpalais besaß in der Mitte der Rückwand einen schwarzen Marmorkamin mit Spiegel.[357] An der gegenüberliegenden fünfachsigen Fensterwand dürften über den in den Helden-Thaten erwähnten Trumeautischen mit vergoldeten Gestellen[358] wandfüllende Trumeauspiegel angebracht gewesen sein. Am westlichen Ende der Rückwand führte eine Tür in das durch Salomon Kleiner überlieferte Konferenzzimmer (Abb. 17). Am östlichen Ende der Rückwand schloß das einfenstrige Kabinett des Konferenzzimmers an, das in den Helden-Thaten genannte *kleine Vor- oder Retiradezimmer.*[359] Es war während des Besuchs der flämischen Gesandtschaft im April 1716 von oben bis unten mit Bildern behangen.[360]

Einen Blickfang stellten zwei asiatische Lackkabinette zu beiden Seiten des Kamins dar. Sie wurden in den Helden-Thaten mitsamt ihren vergoldeten Tischgestellen beschrieben.[361] Aufgrund dieser Beschreibung sowie der Tatsache, daß die 1750 aus Wien in Turin eingetroffene Porzellan- und Kristallieferung auch zwei Lackkabinette enthielt, lassen sie sich im heutigen Bestand des Palazzo Reale in Turin nachweisen (Abb. 51).[362] Die schwarzen Kabinettschränke mit teilweise vergoldetem Dekor sind als Gegenstücke gearbeitet; ihre aus zwei Flügeltüren bestehenden Vorderfronten wurden spiegelbildlich gestaltet. Im Inneren bergen die Kabinette je zehn Schubladen. Neben dem in stark erhabenen Lackrelief und in feiner Goldmalerei gearbeiteten Blumen- und Vogeldekor setzen die vergoldeten Beschläge entscheidende Akzente. In der Mitte sitzt ein großer Schloßbeschlag, der symme-

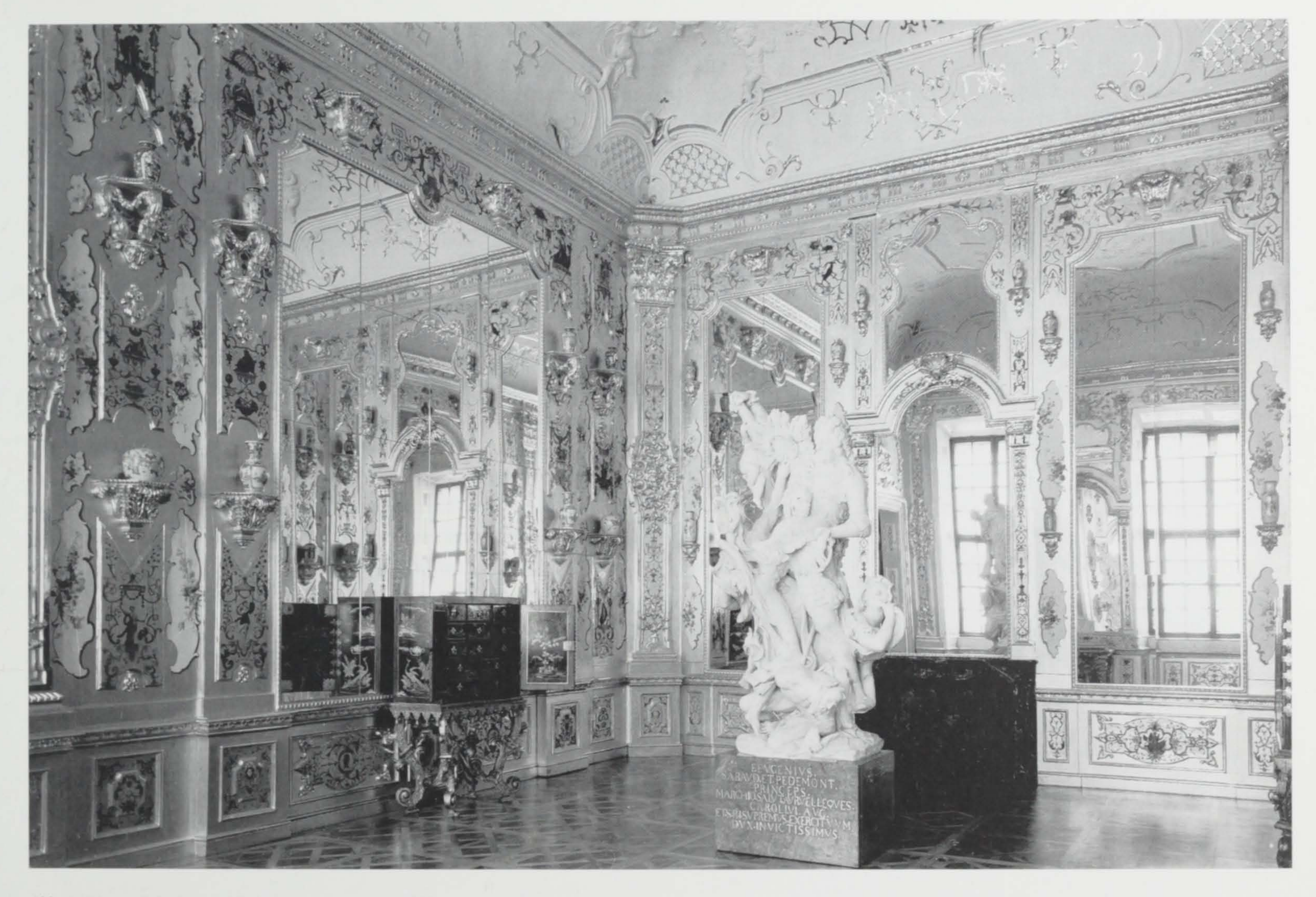


Abb. 50: Unteres Belvedere, Goldkabinett mit Resten der Vertäfelung des Goldkabinetts und Pilastern aus der Galerie des Stadtpalais



trisch mehrere stilisierte Vogelköpfe ausbildet. Seitlich sind je fünf Beschläge für die Scharniere angebracht. An den Ecken treffen die Beschläge des Korpus und der Flügeltüren zusammen.

Die Kabinettschränke folgten im Aufbau, im Material und in den Beschlägen einem in London zwischen 1685 und 1690 entwickelten Schranktyp, der sowohl in Europa als auch zu Exportzwecken in Asien hergestellt wurde. Zahlreiche Beispiele haben sich in England und an den Höfen von München, Berlin und Dresden erhalten.[363] Während bei den beispielsweise in London, Berlin und Dresden gefertigten Kabinettschränken stets ein passender Unterbau mitgeschaffen wurde, erhielten die Lackkabinette des Prinzen Eugen ihre Tischgestelle erst in Wien und zwar, der Form nach zu urteilen, um 1720. Die Lackkabinette des Prinzen Eugen stammten aus Japan oder China.[364] Dafür sprechen, außer den nachträglich hinzugefügten Tischgestellen, die Plastizität des Lackreliefs, die Klarheit der Kompositionen und das für europäisches Empfinden auf dem Kopf stehende Schlüsselloch.[365] Vermutlich erwarb Prinz Eugen die Lackkabinette während seiner Statthalterschaft der österreichischen Niederlande, als er zahlreiche Einkäufe anhand der Lieferscheine der aus Ostindien in Ostende eintreffenden Schiffe tätigte.[366]

Vervollständigt wurde das Ensemble der Galerie durch golden gerahmte Ölgemälde.[367] Im Laufe der Zeit veränderten sich

Abb. 51: Turin, Palazzo Reale, Kabinettschrank, ursprünglich in der Galerie im Stadtpalais des Prinzen Eugen

Anzahl und Auswahl der in der Galerie des Stadtpalais präsentierten Gemälde. Beispielsweise meldet das 1736 erstellte Gemäldeinventar für das Kabinett des Konferenzzimmers, welches im April 1716 mit zahlreichen kleinformatigen Gemälden geschmückt war, lediglich zwei große Historiengemälde eines napolitanischen Malers.[368] Vermutlich erfuhr der gesamte, kontinuierlich gewachsene Bilderbesitz des Prinzen Eugen eine Umorganisation nach Fertigstellung des Oberen Belvedere. Bis zur Errichtung des die Bibliothek aufnehmenden westlichen Erweiterungsbaus im Jahre 1723 scheint die Galerie des Stadtpalais zudem einen Teil der Bibliothek aufgenommen zu haben. Diese Nutzung, die durch einen Biographen des Malers Louis Dorigny überliefert ist,[369] war zumindest in Frankreich nicht ungewöhnlich, wo sie von der Architekturtheorie empfohlen wird.[370]

Zum Zeitpunkt des Todes des Prinzen Eugen handelte es sich bei den Gemälden in der Galerie vorwiegend um religiöse Sujets und um Porträts.[371] Das sowohl in repräsentativer als auch künstlerischer Hinsicht wertvollste Gemälde war das über drei auf knapp zweieinhalb Meter große, von Anthonis van Dyck gemalte ganzfigurige Reiterporträt von Thomas Franz von Savoyen-Carignan in Feldherrenmontur, das sich heute in Turin in der Galleria Sabauda befindet.[372] Thomas Franz von Savoyen-Carignan war der Begründer der Nebenlinie Savoyen-Carignan und der Großvater des Prinzen Eugen. Das für die Familientradition außerordentlich bedeutende Bild war zunächst Eugens ältestem Bruder, Ludwig Thomas von Savoyen-Carignan-Soissons, vererbt worden. Dieser verkaufte es 1694 ohne Wissen der Familie in Paris, woraufhin der damalige regierende Herzog von Savoyen, Vittorio Amedeo II., alle Hebel in Bewegung setzte, um das Bild für die Hauptlinie der Savoyer zu erwerben. Als Geschenk von Vittorio Amedeo II. gelangte es dann, angeblich erst um 1730, in den Besitz des Prinzen Eugen.[373]

In der Galerie des Stadtpalais dürfte die antike Bronzestatue des betenden Knaben Aufstellung gefunden haben. Prinz Eugen hatte die Statue 1717 im Pariser Kunsthandel erworben.[374] Die Nachricht des 1717/18 und 1719 bei Prinz Eugen in Wien tätigen Kunstkenners Pierre Jean Mariette, die Statue sei bis zum Tod des Prinzen in seinem *palais* aufgestellt gewesen,[375] hat man offenbar auf das Stadtpalais zu beziehen. Dafür spricht zum einen das Fehlen einer Darstellung des betenden Knaben im Belvederestichwerk Salomon Kleiners, zum anderen die Tatsache, daß das neben dem Stadtpalais als Aufstellungsort in Frage kommende Gartenpalais zeitgenössisch nicht einfach als Palais, sondern zumeist als Palais außerhalb der Stadt oder aber schlicht als Garten bezeichnet wurde.[376]

Der Umstand, daß die Bronzestatue im Stadtpalais, hingegen die drei weiter unten anzuführenden antiken Marmorfiguren aus Portici bei Neapel im Unteren Belvedere ihren Platz fanden, veranschaulicht die im weiteren Verlauf der Untersuchung als wichtiges zeitgenössisches Kriterium herauszustellende Rangfolge zwischen Stadt- und Gartenpalais. Antike Bronzeskulpturen waren im Barock ungleich seltener und damit wertvoller als Marmorskulpturen.

Dem für die anderen Paraderäume als Leitbild herausgestellten frühen Louis quatorze folgte die Galerie nur noch im Farbklang



Abb. 52: Stadtpalais des Prinzen Eugen, Konferenzzimmer (Salomon Kleiner)

und in der goldgrundigen Groteskenmalerei. In der Ausführung läßt sie sich nicht mehr mit französischen Vorbildern in Verbindung bringen. Die gebauchten Zierpilaster (Abb. 50) führten jene etwas pathetisch anmutende Gestaltungslinie weiter, die das Audienzzimmer (Abb. 24) im Gegensatz zum stärker französisch beeinflußten Paradeschlafzimmer (Abb. 25) vertrat. Das vielfach verschlungene Ornament der Sockellambris wäre in Frankreich undenkbar gewesen. Pöllnitz' bereits angeführtes Urteil, die wandfeste Ausstattung des Stadtpalais zeige insgesamt mehr Pracht als Geschmack,[377] dürfte zu einem großen Teil auf der Galerie gründen.

Das Konferenzzimmer

Zum Konferenzzimmer, das im Zuge der Palaiserweiterung von 1708 hofseitig hinter der Galerie eingerichtet wurde, hat sich eine Stichvorzeichnung Salomon Kleiners erhalten (Abb. 52), die als einzige der bislang bekannten kleinerschen Zeichnungen zum Stadtpalais ihre Legende, und zwar sowohl in deutscher als auch in französischer Sprache, bewahrt hat.[378] Der Zeichner stand mit dem Rücken zur Fensterwand, an der sich drei Fenster auf den Hof des östlichen Erweiterungsbaus öffneten (Abb. 17). Die am linken Bildrand angeschnittene Tür führte in die offizielle Antichambre, die am rechten Bildrand angeschnittene auf den kurzen Gang, der zwischen einem Kabinett und dem Treppenhaus des Erweiterungsbaus vermittelte. Die Tür an der frontal wiedergegebenen Wand führte in die Galerie.

Das Konferenzzimmer vertrat in seinem wandfesten Bereich einen völlig anderen Ausstattungstyp als die entlang der Fassade eingerichtete Paraderaumfolge. Die Decke war nicht freskiert, sondern weiß stuckiert und mit einem zentralen Ölgemälde des in Wien ansässigen Malers Peter Strudel geschmückt. Das in situ erhaltene Gemälde stellte den Sieg der Gerechtigkeit über den schlechten Herrscher dar und spielte damit passend zur Raumfunktion auf die regierungsberatende Stellung des Prinzen Eugen an.[379] Der Sockellambris war nicht mit Grotesken bemalt, sondern lediglich durch eine Felderung strukturiert. Ebenso verhielt es sich mit den Türblättern und wahrscheinlich auch mit den auf der Zeichnung nicht zu sehenden Fensterlaibungen. Die Türrahmen besaßen einfache Profile und waren wohl aus einfarbig gefaßtem Holz. Einzig das orthogonal verlegte Tafelparkett war mit den Räumen des Paradeappartements vergleichbar, wenngleich das Plattenmuster einfacher gehalten war (Abb. 47d). Die wie das Deckengemälde von Peter Strudel gemalten Supraporten stellten drei der vier Jahreszeiten dar.[380] Mit ihren spielenden Putten und ländlichen Attributen blieben sie im Anspruch weit hinter den mythologischen Sujets von Audienz- und Paradeschlafzimmer zurück.

Das Konferenzzimmer besaß außer einem Kamin[381] auch einen vom kleinen Vor- oder Retiradezimmer aus zu befeuernden Ofen,[382] was als Hinweis darauf gewertet werden kann, daß der Raum für

den häufigen Gebrauch vorgesehen war. Lady Mary Wortley Montagu lobt 1716 die gut wärmenden Öfen im Reich, die insbesondere in Wien und in Dresden so geschickt in die Räume integriert seien und mit ihren vergoldeten Ornamenten derart gefällig wirkten, daß sie gar nicht störten.[383] Das Kaminjoch mit seinem dem Typ der *cheminée à la royale* folgenden hohen Spiegel im vertäfelten Aufsatz war wohl eher aus Prestigegründen eingerichtet worden, zumal der Grundriß von 1840/41 an dieser Stelle keinen Kaminschacht verzeichnet. Der Umstand, daß oberhalb der Spiegelfläche Raum für ein ornamentiertes Feld verblieb, weist darauf hin, daß Prinz Eugen für dieses Kaminjoch keine neuen Entwürfe aus Paris besorgt hatte, sondern daß es sich dabei um eine nur noch indirekt von Paris abhängige Weiterentwicklung der *cheminée à la royale* gehandelt hat. Diese Einschätzung wird zudem durch die etwas grobe Ornamentierung der Kaminöffnung gestützt.

Den wertvollsten Schmuck des Konferenzzimmers stellten die zum mobilen Bereich der Ausstattung zählenden Wandspaliere dar. An jeder Wand hing eine auf ein Spalier montierte Groteskentapisserie, die in der Größe auf die zur Verfügung stehende Wandfläche abgestimmt war. An den bei Kleiner nicht dargestellten Fenstertrumeaus befanden sich Zwischenfensterstücke, wie weiter unten näher ausgeführt wird. Die Tapisserien zeigten in der Mitte auf einfarbigem Grund eine auf einer Konsole stehende kleinformatige Gottheit und zwar Venus, Bacchus und Diana, die jeweils von einer aus Grotesken- Laub- und Bandlwerkelementen gebildeten Kartusche locker umspielt wurden. Der zwischen Groteskenkartusche und Teppichbordüre verbleibende Raum wurde von einem Rautenmuster mit kleinen Rosetten ausgefüllt, das in Frankreich *de mosaïque* genannt wurde.[384] Die Bordüre war verhältnismäßig schmal. Sie bestand aus einem Lorbeerstab, den in der Mitte der Strecken sich kreuzende Bänder und an den Ecken Muscheln akzentuierten.

Die Tapisserienserie stammte aus der Brüssler Werkstatt des Jodocus de Vos. Dies geht aus vier Stücken derselben Serie hervor, die sich in Turin im Bestand des Palazzo Reale erhalten haben und die zum Besitz des Prinzen Eugen gehört haben dürften. Sie sind von de Vos signiert und mit der Brüssler Stadtmarke versehen (Taf. 5 und Abb. 53–55).[385] Für die Identifikation der bei Salomon Kleiner dargestellten Groteskentapisserien mit den vier Groteskentapisserien in Turin sprechen außer dem übereinstimmenden Erscheinungsbild zwei gewichtige Gründe. Zum einen ließ sich in Turin bislang kein Dokument finden, das den Ankauf der Tapisserien direkt aus Brüssel hätte belegen können.[386] Zum anderen stimmen die Maße der Turiner Tapisserien mit den Gegebenheiten im Konferenzzimmer des Prinzen Eugen überein. Der Turiner Bestand umfaßt zwei wandfüllende Stücke mit einer Allegorie des Krieges und mit Bacchus sowie zwei Zwischenfensterstücke mit den Darstellungen von Mars und Diana.[387] Die besonders breite Tapisserie mit der Allegorie des Krieges (Taf. 5) dürfte sich mit 4,5 Metern Breite an der Wand zur Galerie (mit Tür und Ofen circa 9,5 Meter) befunden haben, während die nur 2,9 Meter breite Tapisserie

mit Bacchus (Abb. 53) ihren Platz entweder an der Wand zur Antichambre (mit Tür und Kamin circa 7,5 Meter) oder aber an der Wand zum Treppenhaus (mit Tür und Ofen circa 7,5 Meter) gehabt haben dürfte. Die beiden Zwischenfensterstücke mit einer Breite von 80 beziehungsweise 71 cm (Abb. 54–55), harmonieren ebenfalls mit dem Konferenzzimmer, das ja drei nebeneinanderliegende Fenster besaß. Zur Vervollständigung des Ensembles fehlt somit lediglich als fünftes Stück eine zweite Tapisserie von der Breite der Bacchustapisserie.

Salomon Kleiner nahm gegenüber der durch die Turiner Tapisserien zu rekonstruierenden Hängung im Konferenzzimmer Änderungen vor. An die Stirnseite plazierte er die einer der beiden Seitenwände zuzuweisende Tapisserie mit Bacchus, während er an der rechten Seitenwand die lediglich als Zwischenfensterstück vorhandene Tapisserie mit Diana wiedergab. Die durch die in Turin befindliche Tapisserie dokumentierte Allegorie des Krieges, die im Hinblick auf die Profession des Prinzen Eugen nicht ohne Grund die breiteste der Tapisserien geziert haben dürfte, hielt Salomon Kleiner nicht fest. Die bei Kleiner an der linken Wand gezeigte Venusdarstellung dürfte in die in Turin zur Vervollständigung des Ensembles fehlende fünfte Tapisserie eingewebt gewesen sein.

Die Groteskentapisserien des Prinzen Eugen bestechen durch ihre lichte Farbgebung und die Duftigkeit ihrer Kompositionen. Die kleinformatige Gottheit im Zentrum jeder Tapisserie wird locker von Grotesken und ihren Attributen umspielt. Dabei nehmen die wie Federn wirkenden Blattranken verhältnismäßig viel



Abb. 53: Turin, Palazzo Reale, Groteskentapisserie mit Bachus, um 1710, ursprünglich im Konferenzzimmer im Stadtpalais des Prinzen Eugen





Abb. 54: Turin, Palazzo Reale, Groteskentapisserie mit Mars (ehemals Museo civico), um 1710, ursprünglich im Konferenzzimmer im Stadtpalais des Prinzen Eugen

Abb. 55: Turin, Palazzo Reale, Groteskentapisserie mit Diana (ehemals Museo civico), um 1710, ursprünglich im Konferenzzimmer im Stadtpalais des Prinzen Eugen

Raum ein. Insgesamt waren die Tapisserien in einem hellen warmen Goldton gehalten.[388] Der Untergrund und einige Gewänder waren strohfarben, die Bänder der Grotesken zumeist golden. Hinzu kam ein helles Blaugrau sowie wenige rote und blaue Akzente in einigen Gewändern. Das Rosettengitter, dessen Rosetten nicht, wie bei Salomon Kleiner wiedergegeben, zwischen den Stegen, sondern auf den Kreuzungspunkten saßen, war strohfarben auf hellem, blaugrauen Grund. Den dunkelsten Bereich stellten die Bordüren dar. Ihre Ornamente waren golden und hoben sich von einem kräftigen blauen Untergrund ab. Auf den blau-goldenen Farbkontrast der Bordüren waren offenbar die Portieren und Vorhänge abgestimmt. Diese bestanden gemäß der Legende Salomon Kleiners aus blauem, goldbesetzten Damast.

Der Aufbau der Groteskentapisserien des Jodocus de Vos folgte den in Frankreich überaus erfolgreichen Götterportieren, die ab 1699 in der königlichen Manufaktur der Gobelins nach Entwürfen Claude Audrans gewebt wurden (Abb. 56).[389] Im Zentrum der Portieren Audrans saß auf einem Wolkenthron unter einer baldachinartigen, von Blumengirlanden umspielten Kartusche eine verhältnismäßig großformatige Gottheit. Durch die majestätische Haltung der Gottheiten und den tektonischen, einem Baldachin verwandten Aufbau der Kartuschen wirkten die Götterportieren Audrans monumentaler und repräsentativer als die Groteskentapisserien des Konferenzzimmers. Die Verkleinerung der zentralen Gottheit bei de Vos und die Umwandlung der baldachinartigen Kartusche in eine von Ranken locker umspielte Kartusche verein-

fachte den Entwurfsprozess. Die Ranken und das die Kartusche als Hintergrund umgebende Rautenmuster boten mehr Spielraum wenn es darum ging, eine im Format auf einen bestimmten Raum abgestimmte Serie herzustellen. Zudem ließ sich der jeweils mittlere Streifen ohne Veränderung des Grundmodells als Zwischenfensterstück verwenden, wofür die Tapisserie der Diana ein Beispiel darstellt.

Die Tapisserienfolge des Konferenzzimmers erzielte durch die Kleinheit der Götterfiguren und die Dominanz der Blattranken eine dekorative, in Paris seit 1700 von privaten Auftraggebern sehr geschätzte Wirkung, die kaum durch gewichtige Inhalte belastet wurde. In Frankreich hatte sich auf die Herstellung dieser dekorativen kleinfigurigen Serien die 1664 gegründete Manufaktur von Beauvais spezialisiert.[390] Eine ihrer erfolgreichsten Serien stellte die im Zusammenhang mit den Groteskenbordüren des Paradeschlafzimmers bereits erwähnte, ab etwa 1689 unter Verwendung von Vorlagen Jean Berains gewebte sogenannte Groteskenfolge dar (Abb. 40), bei der Gaukler und Phantasiefiguren ein exotisches Tier, wie beispielsweise ein Kamel oder einen Elefanten, oder auch Musikanten umgaben.[391]

Die von Prinz Eugen für das Konferenzzimmer seines Stadtpalais erworbenen Groteskentapisserien waren von Jodocus de Vos in Brüssel zweifellos im Hinblick auf die beiden erfolgreichen französischen Serien der Götterportieren Audrans und der auf Berain zurückgehenden Groteskenfolge von Beauvais konzipiert worden. Innerhalb der gesamten Brüssler Produktion, deren Schwerpunkte

Abb. 56: Götterportiere mit Diana von Claude Audran, Entwurf ab 1699, Ausführung Paris, Manufaktur der Gobelins 1745-46, Foto: Paris, Mobilier national

bei figürlichen Tapisserien auf großfigurigen Historien lag, stellten sie eine Randerscheinung dar.[392] Angesichts des von Prinz Eugen für die Ausstattung des Stadtpalais favorisierten französischen Einrichtungssystems dürfte es kaum zufällig sein, daß Prinz Eugen sich innerhalb der Brüssler Produktpalette gerade für jene Folge entschieden hat, die dem in Paris herrschenden Geschmack am meisten entgegenkam. Die Groteskentapisserien des Konferenzzimmers wurden wohl 1710/11 gewebt, da de Vos sein Honorar im Februar 1712 durch Eugens Diener Antonio Benedetti überwiesen bekam.[393] Prinz Eugen könnte sie im März 1709 oder im November 1710 persönlich bei de Vos bestellt haben, als er sich nachweislich in Brüssel aufhielt.[394]

Das Konferenzzimmer brachte durch die Tapisserien und die weiße Stuckdecke farblich eine verhältnismäßig duftig-leichte Note in die Ausstattung des Stadtpalais ein, die es vom feierlich-schweren Rot-Gold beziehungsweise Grün-Gold der Räume entlang der Enfilade abhob. Dieser helle Farbklang, den der weiße, mit vergoldeten Ornamenten besetzte Ofen und der weiß-golden gefaßte Kaminaufsatz unterstrichen, könnte von der in Frankreich seit etwa 1695 für Paraderäume bevorzugten hellen Farbgebung beeinflußt gewesen sein. Dieser Einfluß hätte sich allerdings nicht konsequent in allen Bereichen bemerkbar gemacht. Die Kaminöffnung bestand aus schwarzem Marmor, wie er bereits für die Kamine im Goldkabinett und in der Galerie und für die Türstöcke von Galerie und Audienzzimmer verwendet worden war. Am Plafond dominierte der unfranzösische Kontrast zwischen weißem Stuck und zentralem Leinwandgemälde. Der Plafond dürfte eher als Hinweis darauf zu werten sein, daß außerhalb des Paradeappartements, des großen Saals und der Galerie wegen der vom Zeremoniell geforderten Raumhierarchisierung und aus Kostengründen auf die in Wien seit langem etablierte Variante der Stuckdecke mit Einsatzbild zurückgegriffen wurde.

Die Ausstattung des Appartement de commodité

Zur Ausstattung der privaten Raumfolge im Stadtpalais des Prinzen Eugen (Abb. 17) konnten überraschend viele anschauliche Anhaltspunkte gewonnen werden. Sie belegen durchgängig, daß die Ausstattung des Appartement de commodité im Vergleich zu jener des Appartement de parade wohnlicher und intimer, aber auch traditioneller und im Rang zurückgenommen war. Die Fußböden, die laut der Beschreibung der Helden-Thaten aus Nußbaumholz *künstlich eingelegt und glatt poliert* waren,[395] haben sich unter den heutigen Böden erhalten und lagen während der 1964–72 erfolgten Restaurierung vorübergehend frei.[396] Es scheint sich dabei um ein wenig kompliziertes Tafelparkett aus Eichenholz gehandelt zu haben, bei dem quadratische, 60 x 60 cm große Platten durch 6 cm breite Friese begrenzt wurden. Das Oratorium besaß einen aufwendigen, aus drei Holzsorten gearbeiteten Parkettboden, der beim Umbau des Stadtpalais im Jahre 1752 in die neben dem Goldkabinett des Paradeappartements neu eingerichtete Kapelle übertragen



Taf. 1: Stadtpalais des Prinzen Eugen, Deckenfresko im offiziellen Audienzzimmer mit der Aufnahme Herkules in den Olymp von Marcantonio Chiarini und Andrea Lanzani



Taf. 2: Stadtpalais des Prinzen Eugen, Deckenfresko im Paradeschlafzimmer mit der Vermählung von Herkules und Hebe von Marcantonio Chiarini und Louis Dorigny



Taf. 3: Stadtpalais des Prinzen Eugen, Paradeschlafzimmer, heutiger Zustand



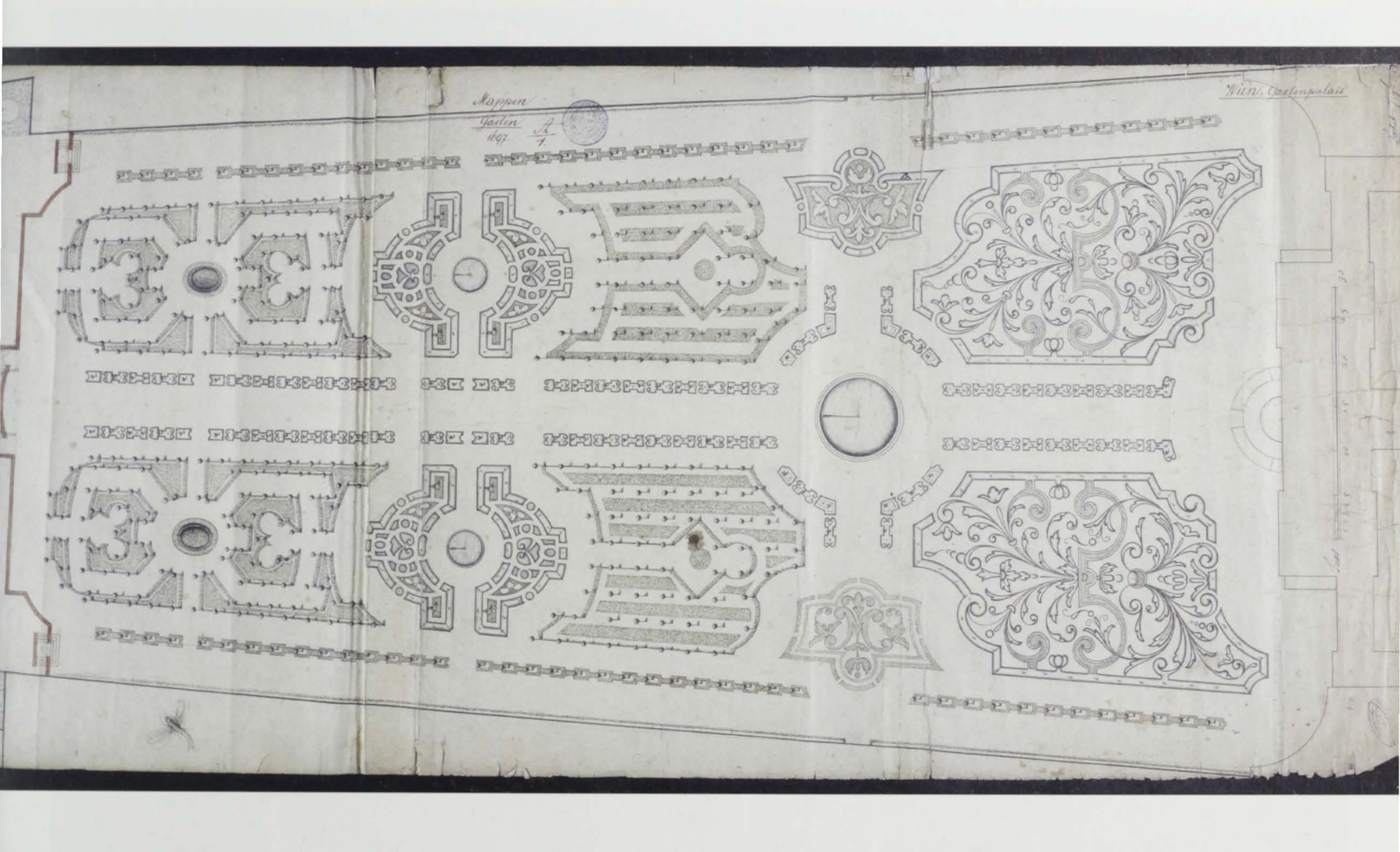
Taf. 4: Paris, Louvre, Gallerie d'Apollon



Taf. 5: Turin, Palazzo Reale, Groteskentapisserie mit einer Allegorie des Krieges, um 1710, ursprünglich im Konferenzzimmer im Stadtpalais des Prinzen Eugen



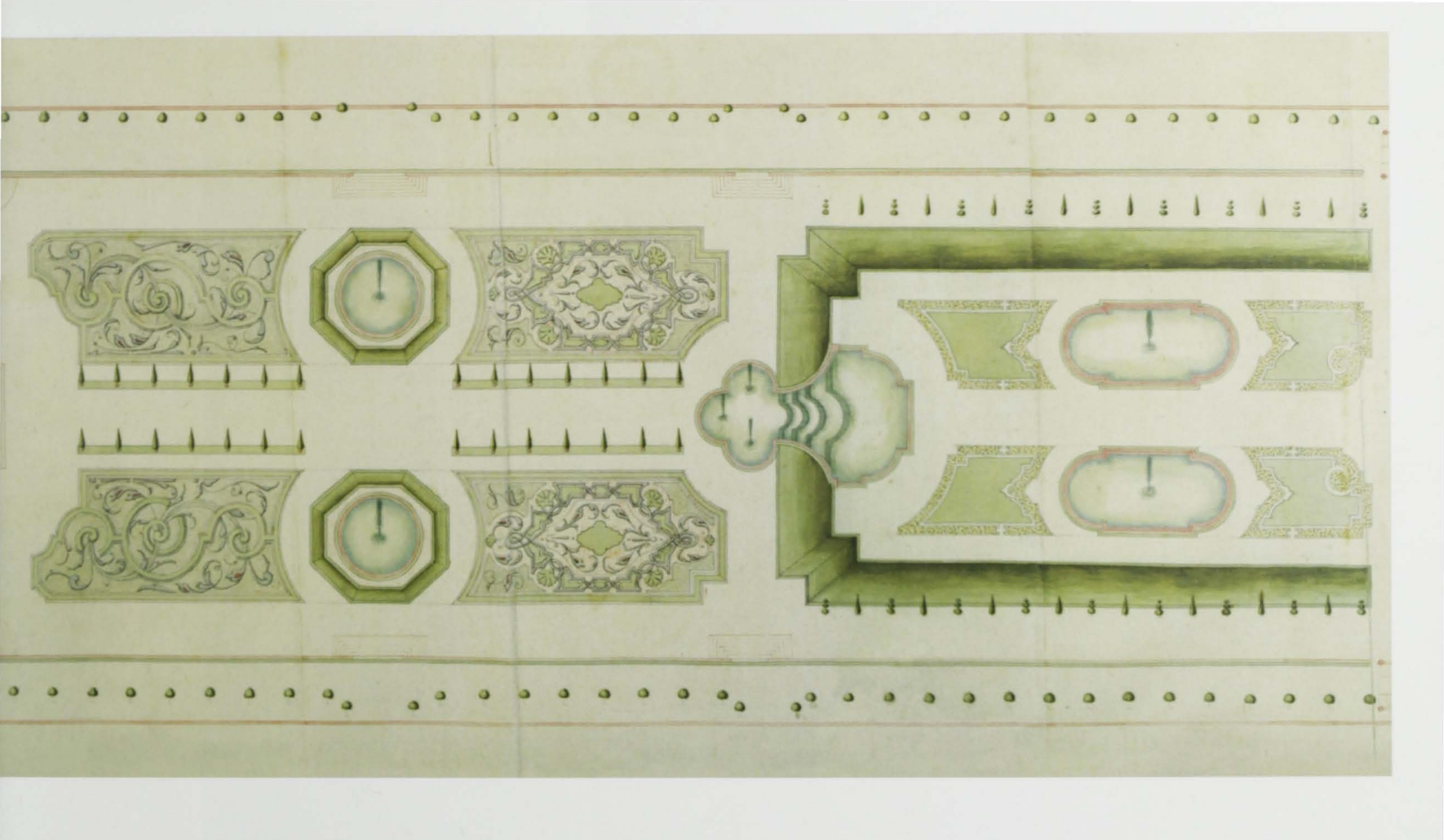
Taf. 6: Göttweig, zweites Vorzimmer der Kaiserzimmer, Tapisserien möglicherweise aus dem gewöhnlichen Audienzzimmer im Stadtpalais des Prinzen Eugen



Taf. 7: Mansfeld-Fondi-Garten, Parterreplan von Jean Trehet, kolorierte Federzeichnung, 1697, Český Krumlov, Zweigstelle des staatlichen Gebietsarchives Třeboň, Schwarzenbergische Bauverwaltung

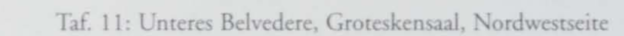


Taf. 8: Belvederegarten, Überblick von Nordosten



Taf. 9: Belvederegarten, Grundriß des oberen und des unteren Parterres, Ausschnitt aus dem kolorierten Gartenplan, Stuttgart, WLB, Sammlung Nicolai 58, fol. 40


Taf. 10: Unteres Belvedere, Marmorsaal, Kaminaufsatz der Westwand


Taf. 11: Unteres Belvedere, Groteskensaal, Nordwestseite





Taf. 12: Unteres Belvedere, Groteskensaal, Plafond



Taf. 13: Oberes Belvedere, Deckenfresko des Marmorsaals mit dem ewigen Ruhm des Hauses Savoyen von Carlo Innocenzo Carlone

Taf. 14: Oberes Belvedere, Deckengemälde der Antichambre, Verherrlichung des kriegerischen Helden von Giacomo del Pò



Taf. 15: Oberes Belvedere, Deckengemälde des Konferenzzimmers, Verherrlichung des friedliebenden Helden von Giacomo del Pò

Taf. 16: Oberes Belvedere, Kapelle





Taf. 17: Oberes Belvedere, Gartensaal mit freskierter Scheinarchitektur, von Gaetano Fanti und Carlo Innocenzo Carlone

wurde und sich dort erhalten hat.[397] Zum Speisesaal, dem als offiziellem Gesellschaftsraum ein etwas aufwendigerer Ausstattungsmodus zugekommen sein dürfte als dem Appartement de commodité, sind gesonderte Angaben, etwa über einen in Speisesälen häufiger anzutreffenden Marmorfußboden, nicht bekannt.

Da weder für das Wohnappartement noch für den Speisesaal Hinweise auf Deckenfresken vorliegen und die Ausstattung des Konferenzzimmers mit einer Stuckdecke bereits den Schluß nahegelegt hat, daß die freskierten Plafonds den Paraderäumen entlang der Hauptfassade vorbehalten blieben, kann man davon ausgehen, daß, abgesehen möglicherweise vom Oratorium, in der gesamten privaten Raumfolge die Decken weiß stuckiert und entweder mit Einsatzbildern oder aber mit Stuckreliefs versehen waren. In einigen Räumen, zum Beispiel im Speisesaal, gab es sowohl einen Kamin als auch einen Ofen. Der prominente Platz oberhalb des Kamins wurde zumindest im Speisesaal nicht von einem Spiegel, sondern von einem kostengünstigeren Ölgemälde eingenommen. Für das Jahr 1736 ist überliefert, daß über dem Speisesaalkamin Kaiser Karl VI. in Lebensgröße dargestellt war.[398] Aus dem Verzicht auf einen Spiegel über dem Kamin läßt sich schließen, daß es im Speisesaal wohl keine Trumeauspiegel gegeben hat.

Verglichen mit den Samtspalieren des Appartement de parade vertrat die Wandverkleidung des Appartement de commodité mit den durch die Beschreibung in den Helden-Thaten und den Bericht der flämischen Gesandtschaft belegten Tapisserien[399] einen aus Wiener Sicht traditionelleren Ausstattungstyp. Zugleich vermittelten die Tapisserien mit ihren erzählerischen Darstellungen mehr Wohnlichkeit als die eleganten, offiziell wirkenden Samtspaliere. Die auf den Tapisserien dargestellten Themen sind nur für den Speisesaal überliefert, was vermutlich darauf zurückzuführen ist, daß dieser als einziger der im rückwärtigen Palaisteil gelegenen Räume zur offiziellen Raumfolge gezählt wurde. Im Speisesaal soll eine Tapisserienfolge mit der Darstellung von Feldzügen und Seeschlachten gehangen haben.[400] Für das gewöhnliche Audienzzimmer und das private Schlafzimmer liegen keine Angaben über das Dargestellte vor. Es lassen sich jedoch zwei, im folgenden vorzustellende, Tapisserienfolgen mit Prinz Eugen in Zusammenhang bringen, von denen die eine das gewöhnliche Audienzzimmer, die andere das private Schlafzimmer geschmückt haben dürfte.

In Stift Göttweig befindet sich im zweiten Vorzimmer der Kaiserzimmer eine zusammengehörende Folge von drei flämischen Tapisserien, die einer Göttweiger Haustradition zufolge zusammen mit einer durch Fotografien dokumentierten Sitzgarnitur aus dem Nachlaß des Prinzen Eugen stammen sollen (Taf. 6).[401] Zu den drei wandfüllenden Stücken gehörte ursprünglich ein vierter, heute verlorener Behang, der in Göttweig am Fenstertrumeau hing, wo er durch ein Aquarell von Rudolf von Alt aus dem Jahre 1841 dokumentiert ist.[402] Die Tapisserien zeigen Waldlandschaften mit bäuerlichen Szenen im Vordergrund, die mit der Darstellung von musizierenden Bauern möglicherweise auf die fünf Sinne anspielen.[403] Jeweils in der Mitte erscheint im Hintergrund ein herrschaftliches Anwesen. Bis zum Zweiten Weltkrieg wurden die Ta-

pisserien durch eine farblich passende Sitzmöbelgarnitur ergänzt, die aus zwölf Rückenlehnstühlen und einer Sitzbank mit Seitenlehnen und zwei Kissen bestand (Abb. 57). Auf den Rückenlehnen der Stühle, den Kissen und den Seitenlehnen der Bank waren in Petit-point-Stickerei jeweils ein Medaillon mit einem Tier und einem Sinnspruch in französischer Sprache zu sehen.[404] Von den Möbeln haben sich lediglich zwei der reich geschnitzten nußbraunen Stuhlgestelle mit modernem Bezug erhalten.

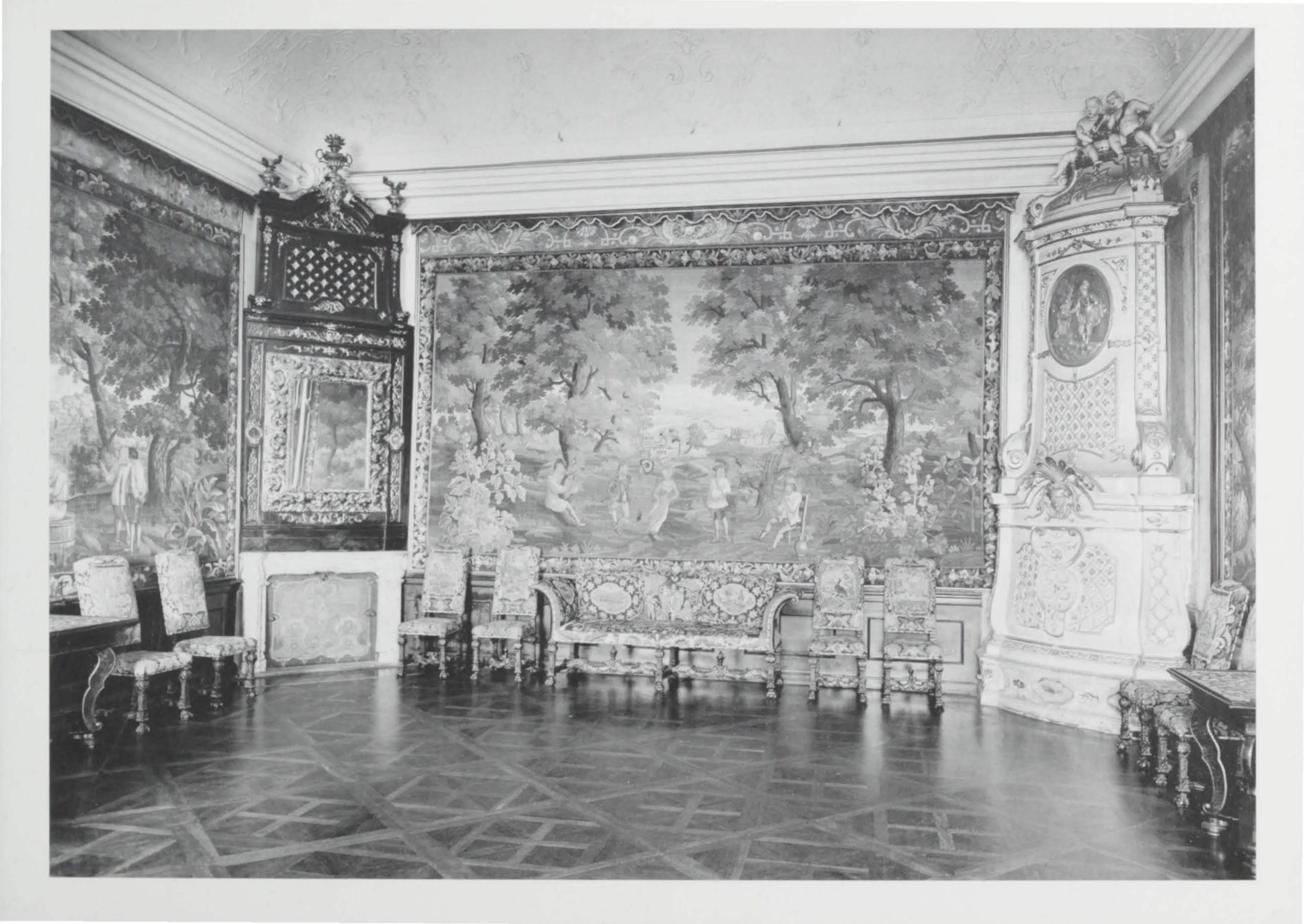
Obgleich in Göttweig nicht schriftlich belegbar, ist die Herkunft von Sitzgarnitur und Tapisserien aus dem Nachlaß des Prinzen Eugen plausibel. Zum einen wurden die Göttweiger Kaiserzimmer in den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts ausgestattet. Die Öfen wurden 1731 gesetzt,[405] die Leinwandtapeten des ersten Vorzimmers stammen ebenfalls aus dem Jahre 1731;[406] die Supraporten des zweiten Vorzimmers, Blumenstilleben von Johann Rudolf Byß, sind 1735 datiert.[407] Es ist also durchaus möglich, daß 1736 in Göttweig die mobile Ausstattung des zweiten Vorzimmers noch fehlte und der Verkauf der Mobilen des Prinzen Eugen eine willkommene Möglichkeit zur Vervollständigung des Ensembles darstellte.[408] Zum anderen lassen sich die französischen Sinnsprüche auf den Sitzmöbeln gut mit der französischen Herkunft des Prinzen Eugen verknüpfen. Diese französischen Sinnsprüche dürften die mündliche Tradition der Provenienz aufrecht erhalten haben, könnten sie allerdings ebensogut erst in die Welt gesetzt haben.

Sollten die flämischen Tapisserien des Göttweiger Gobelinzimmers in der Tat aus dem Nachlaß des Prinzen Eugen stammen, so kommt als Ort der ursprünglichen Hängung das gewöhnliche Audienzzimmer im Stadtpalais in Frage. Hier standen drei große Wandflächen zur Verfügung, an denen sich zusammen mit einem in der Ecke befindlichen Ofen, den Türen und freilich nicht dokumentierten Blendtüren die zwischen 4 und 5,25 Meter breiten Göttweiger Tapisserien befunden haben könnten.[409] Die durch Rudolf von Alt dokumentierte vierte Tapisserie maß vermutlich 2,4 Meter und war damit für die Trumeaus des Stadtpalais zu breit.[410] Sie könnte im gewöhnlichen Audienzzimmer des Prinzen Eugen an der östlichen Hälfte der Fensterwand gehangen haben.[411] Als einstiges Zwischenfensterstück kommt jene volkstümlich anmutende Stickerei aus der Zeit um 1700 in Frage, die bis heute als schmales Zusatzstück das Göttweiger Ensemble vervollständigt.[412]

Das vergleichsweise wenig ambitionierte Sujet der Tapisserien spricht insofern für eine ursprüngliche Hängung im gewöhnlichen Audienzzimmer, als es zur nachgeordneten Stellung des Raumes innerhalb der Hierarchie des Appartement de commodité gepaßt hätte. Ein generelles Argument für die Provenienz aus dem Appartement de commodité ist die verhältnismäßig geringe Höhe der Tapisserien, die in Göttweig durch gemalte Borten unterhalb des Kranzgesimses ausgeglichen wurde.

Die Sitzgarnitur ist bis auf die beiden erwähnten Stuhlgestelle nicht mehr erhalten. Den schon angesprochenen Fotografien vom Beginn des 20. Jahrhunderts[413] ist zu entnehmen, daß es sich bei dem langgestreckten Sitzmöbel nicht etwa um ein Kanapee handelte, wie es zu Beginn des 18. Jahrhunderts von Frankreich aus-

Seite 131: Abb. 57: Göttweig, zweites Vorzimmer der Kaiserzimmer (Vorkriegszustand), Tapisserien und Sitzgarnitur möglicherweise aus dem gewöhnlichen Audienzzimmer im Stadtpalais des Prinzen Eugen



gehend auch im Reich in Mode kam, sondern um eine Sitzbank mit zwei hohen, nach außen gebogenen Seitenlehnen auf acht Beinen. Das Möbel hatte keine Rückenlehne, es konnte aber bei der in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts kanonischen Aufstellung vor einer Wand durch die beiden Kissen als Kanapee genutzt werden.[414]

Die wertvollsten Tapisserien im Besitz des Prinzen Eugen waren die seinerzeit aus acht Stücken bestehenden Merkurliebschaften[415]. Sie gingen auf Vorlagen des Raffaelumkreises zurück und bestachen durch eine leuchtende, fein abgestufte Farbpalette.[416] Zu ihrem künstlerischen und materiellen Wert trat ein hoher ideeller Wert. Die um 1540 in Brüssel gewebte Serie war vermutlich vom Urgroßvater des Prinzen Eugen, dem damals regierenden Herzog Emanuele Filiberto I. von Savoyen, erworben und innerhalb der Nebenlinie Savoyen-Carignan bis zu Eugens ältestem Bruder Ludwig Thomas vererbt worden. Ludwig Thomas hatte die kostbaren Familienstücke zusammen mit dem bereits erwähnten van Dyckschen Reiterporträt des Großvaters 1694 in Paris verkauft. Die besondere Wertschätzung der Merkurliebschaften führte dazu, daß Vittorio Amedeo II. außer dem Reiterporträt auch die Tapisserien für das Herzogshaus erwarb und Prinz Eugen zu einem nicht überlieferten Zeitpunkt zukommen ließ.[417]

Als Ort der Hängung innerhalb des Stadtpalais kommt für die Merkurliebschaften wegen der mit Raffael verknüpften Urheberschaft und dem mythologischen, in der barocken Gattungshierarchie ganz oben stehenden Thema nur der höchstrangige Platz innerhalb des Appartement de commodité in Frage, nämlich das private Schlafzimmer. Von der ehemals im Besitz des Prinzen Eugen befindlichen Serie hat sich ein Stück in Rom im Palazzo del Quirinale erhalten.[418] Es zeigt Merkur, wie er die Schwester der von ihm begehrten Herse in Stein verwandelt, und wird von einer üppigen Blumenbordüre ohne Familienwappen eingefaßt. Da weder der Zeitpunkt noch die Umstände bekannt sind, unter welchen Vittorio Amedeo II. Prinz Eugen die Merkurliebschaften zukommen ließ, hat man bis auf weiteres davon auszugehen, daß die berühmten Tapisserien nicht von Anfang an das private Schlafzimmer des Prinzen Eugen zierten.

An das private Schlafzimmer schloß sich außer dem bereits erwähnten Oratorium mit dem vermutlich den hl. Valentin darstellenden Altarbild Louis Dorignys[419] ein kleines Kabinett mit Porzellanen und einer Reihe auf Kupfer gemalten medaillonähnlichen Bildern an.[420]

Im Gegensatz zu den Supraportengemälden des Paradeappartements, deren Themen keinen Bezug zur Funktion der Räume erkennen lassen, wählte Prinz Eugen für das private Schlafzimmer zwei zur Nachtruhe passende Sujets. Dem Gemäldeinventar von 1736 zufolge hingen über zwei der Türen des privaten Schlafzimmers Historiendarstellungen des Bolognesen Giovan Gioseffo Dal Sole.[421] Die beiden Bilder lassen sich mit den Gemälden Luna und Endymion und dem Bad der Diana (Abb. 58) identifizieren, die Zanotti als Arbeiten Dal Soles für den Prinzen Eugen aufzählt.[422] Dal Soles elegante, an Guido Reni angelehnte Kompositionen und seine feine Malweise[423] hatte Prinz Eugen offensichtlich schätzen



Abb. 58: Giovan Gioseffo Dal Sole, Bad der Diana, um 1709, Wien, KHM

gelernt, nachdem er für die Supraporten der Paraderäume, wie oben erwähnt, vier verschiedene Bologneser Künstler, darunter auch Dal Sole, beauftragt hatte. Das Bad der Diana hat sich als alter kaiserlicher Besitz im Kunsthistorischen Museum in Wien erhalten.[424] Das Pendantgemälde mit Luna und Endymion, das möglicherweise nach Turin gelangte, ist verschollen.[425]

Das Breitformat der Schlafzimmersupraporten im Unterschied zu dem quadratischen der nahezu doppelt so hohen Supraporten der Paraderäume belegt die wohnlicheren Raumproportionen des Appartement de commodité, das dadurch leichter zu beheizen war. Das mythologische Sujet der Supraporten bringt den hohen Anspruch des privaten Schlafzimmers zum Ausdruck und weist zugleich darauf hin, daß das Appartement de commodité dem Paradeappartement im Rang nicht in allen Punkten nachgeordnet war, sondern vor allem einen wohnlicheren Appartementtyp vertrat.

Die Bibliotheksräume

Die umfangreiche Bibliothek, die Prinz Eugen als Privatmann und ohne ererbten Grundstock innerhalb weniger Jahre durch Ankäufe in Paris, London und den Niederlanden zusammengetragen hatte,[426] belegte zusammen mit der Zeichnungs- und Kupferstichsammlung drei große Räume im Piano nobile des eigens für diesen Zweck 1723 in Angriff genommenen fünfachsigen Anbaus (Abb. 3). Vom mittleren dieser nach Aussage der Beschreibung in den Helden-Thaten weitgehend einheitlich gestalteten Räume hat sich eine Vorzeichnung Salomon Kleiners erhalten (Abb. 59). Die Wände waren bis zu drei Viertel ihrer Höhe mit offenen Bücherregalen verkleidet. Die Regale standen auf einem geschlossenen Sockel in der Höhe eines Sockellambris, hinter dem sich Schubladen befanden.[427] Im fünfachsigen, entlang der Straße gelegenen Saal standen auch vor den Fenstertrumeaus Regale,[428] wohingegen im mittleren, quadratischen Saal vor den beiden dem Hof des Bibliothekstrakts zugewandten Fenstertrumeaus reich verzierte Holzobelisken mit Astrolabien aufgestellt waren.[429]

Wie es für Bibliotheks- und Studierzimmer sowohl in Frankreich als auch im Reich üblich war, bestanden die Regale aus dunklem, ungefaßtem Holz, das wegen seiner Ähnlichkeit mit Möbeln aus dem sakralen Bereich *à la capucine* bezeichnet wurde.[430] Da die Oberfläche sichtbar blieb, mußte das Holz von hoher Qualität und gut abgelagert sein. Für die feinen Schnitzereien wurde in der Bibliothek des Prinzen Eugen Buchsbaum verwendet.[431] Um die Bücher vor Staub zu schützen, hingen vor den Regalbrettern Streifen von grünem Stoff, womit eine weitere für Studierzimmer typische Farbe gewählt worden war.[432] Spiegel gab es in den Bibliotheksräumen keine. Statt dessen stimmten die einen Philosophen, einen Gelehrten und einen Mediziner darstellenden[433] Ölgemälde über dem Kamin und in den giebelförmigen Supraporten auf die in den Bibliotheksräumen herrschende wissenschaftliche Atmosphäre ein. Die Decke war weiß stuckiert und besaß zumindest nach Ausweis der Zeichnung Salomon Kleiners kein Einsatzbild. Aufwendig war

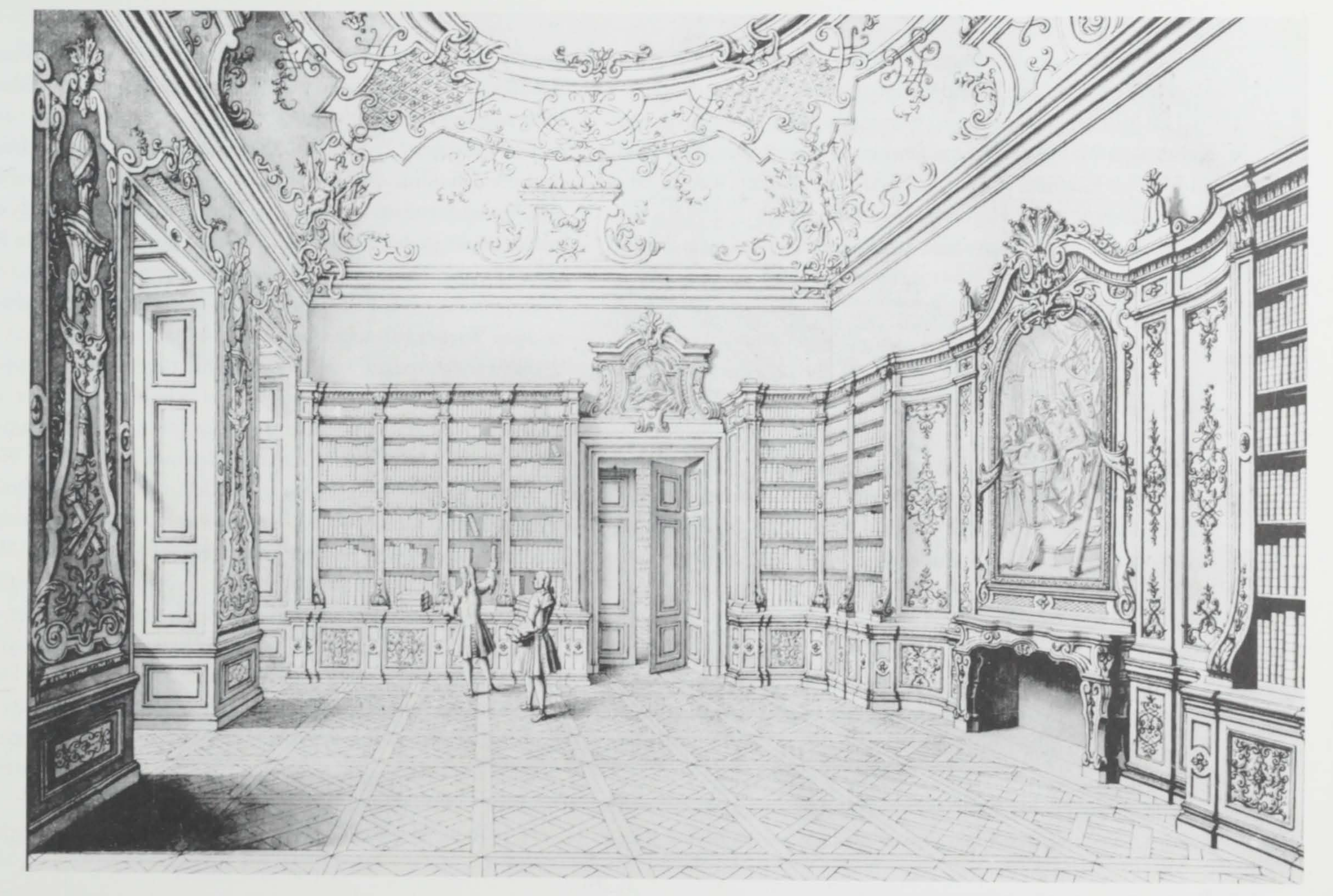


Abb. 59: Stadtpalais des Prinzen Eugen, mittlerer Bibliotheksraum (Salomon Kleiner)

das Tafelparkett, dessen orthogonal verlegte Platten ein diagonales Muster je mit vier übereinander angeordneten Stäben aufwiesen.

Die Bibliothek des Prinzen Eugen wurde im Jahre 1738 von Kaiser Karl VI. angekauft und fand in der von Johann Bernhard und Joseph Emanuel Fischer von Erlach errichteten, erst im Jahr zuvor fertiggestellten Hofbibliothek ihren neuen, bis heute geltenden Standort. Die wertvollen Schränke gelangten in die Bibliothek des Theresianums und wurden in der Größe dem dortigen Raumzusammenhang angepaßt.[434]

Rückblick

Blickt man auf die Bau- und Ausstattungsgeschichte des Kernbaus und des östlichen Erweiterungsbaus des Stadtpalais in der Himmelpfortgasse der Jahre 1696 bis 1711 zurück, als im Verlauf von etwa fünfzehn Jahren die Fassade, das Treppenhaus sowie die offiziellen und privaten Räumlichkeiten des Prinzen Eugen entstanden, so zeichnet sich bei aller Vielfalt der gewonnenen Erkenntnisse eine klare Zielsetzung von Seiten des Prinzen Eugen ab. Der 1696 von Fischer von Erlach geplante Kernbau war ein eigenständiges, voll funktionsfähiges Adelspalais, mit dem sich Prinz Eugen in der in Wien obligaten Weise standesgemäß repräsentieren konnte. Der 1698 erfolgte, und in den Jahren bis etwa 1702 durchgeführte Planwechsel brachte eine französische Note sowohl bei der Aufteilung der Appartements als auch bei deren Ausgestaltung herein. Diese französische Note sollte die auf eine Wiener Erwartungshaltung abgestimmte Konzeption Fischer von Erlachs nicht negieren, sondern ergänzen.

Die Einsicht, daß die seit 1698 eingebrachte französische Komponente den durch die Verpflichtung Fischer von Erlachs erreichten Wiener Standard ergänzen und nicht ersetzen sollte, läßt sich insbesondere an den repräsentativ-öffentlichen Bereichen von Fassade, Treppenhaus und Paradeappartement nachweisen. Die Fassade Fischer von Erlachs mit ihren engen Bezügen zur gleichzeitigen Wiener Palastarchitektur wurde nahezu unverändert für den Erweiterungsbau von 1708 beibehalten. Auch das Treppenhaus, dessen Plafond möglicherweise schon nicht mehr von Fischer von Erlach, sondern erst aus der Zeit nach 1700 stammt, wurde mit Stuckdecke und Einsatzbild gemäß dem an den Wänden vorgegebenen Modus fertiggestellt. Im Paradeappartement wurden einige französische Elemente wie etwa die buntfarbigen Decken und der goldgrundige Groteskendekor zwar in allen Räumen in der gleichen Weise angebracht, in dem bereits in der Planung Fischer von Erlachs enthaltenen Audienzzimmer wurden mit dem Herkulesofen und den Marmortürstöcken aber auch signifikante Elemente der wienerischen Ausstattung beibehalten. Da in Fischers Appartementeinteilung das Audienzzimmer bereits das Ende des öffentlichen Appartements gebildet hat, war bei geschlossenen Türen das Audienzzimmer auch nach dem Planwechsel noch als habsburgisches Audienzzimmer zu benutzen.

Die Reihenfolge, in der die einzelnen Schritte der Bau- und

Ausstattungsgeschichte in Angriff genommen wurden, ergab sich aus dem Repräsentationswert der verschiedenen Räumlichkeiten. Ganz oben rangierten Treppenhaus und Fassade, mit denen im Stadtbild die höchste Präsenz zu erzielen war. Unmittelbar danach galt es, das Paradeappartement einzurichten, da dieses unabdingbare Voraussetzung für die Wahrnehmung repräsentativer Aufgaben darstellte. Das Schlußlicht bildete die Vergrößerung und repräsentative Ausgestaltung eines im Piano nobile gelegenen Appartement de commodité.

Anmerkungen

1 Den in drei Schritten vollzogenen Bauverlauf überliefern bereits die Helden-Thaten (Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1121). Seit Frühjahr 2001 werden im Stadtpalais des Prinzen Eugen bautechnische Untersuchungen durchgeführt, die zusätzliche Erkenntnisse zur Baugeschichte erwarten lassen.

2 Perger 1986, S. 47–49.

3 Perger 1986, S. 52.

4 Das Gebäude westlich des Kernbaus erwarb Prinz Eugen bereits 1719, der Baubeginn erfolgte allerdings erst 1723 (Perger 1986, S. 58).

5 Sedlmayr 1997, S. 158; Rizzi 1985, S. 281; Ausst.-Kat. Schloßhof 1986, Kat.-Nr. 21.46 (Wilhelm Georg Rizzi); Lorenz 1992, S. 106.

6 Fischer von Erlach 1721, viertes Buch, Taf. V: *Cette Maison avec le Grand escalier est du dessin de J. B. Fischer d'E.*

7 Perger 1986, S. 49, vgl. auch Mraz 1985, S. 246.

8 Perger 1986, S. 50.

9 Zanotti 1739, Bd. 1, S. 272–275. Zanotti schreibt für das Jahr 1697, Chiarini und Lanzani hätten zuerst in Mailand beim Senator Manzoli gemalt und hätten sich anschließend nach Wien in die Dienste des Prinzen Eugen begeben. Dort blieben sie bis zu ihrer Abreise nach Bologna am 11. Oktober 1698. Vgl. auch Heinz 1967, S. 74.

10 Perger 1986, S. 50–51 mit Anm. 46.

11 Perger 1986, S. 51.

12 Fischers Autorenschaft des Treppenhauses ist durch die Legende des Stichs mit der Fassade des Stadtpalais des Prinzen Eugen in der *Historischen Architectur* belegt (Fischer von Erlach 1721, viertes Buch, Taf. V [Abb. 4]).

13 Sedlmayr 1997, S. 385.

14 Zitiert nach Perger 1986, S. 51.

15 Perger 1986, S. 50.

16 Aus dem Umstand, daß Hildebrandt bei diesem am 19. Juni 1699 eingereichten Gesuch (Grimschitz 1959, S. 8 [ebd. S. 217, Anm. 1 nennt fälschlicherweise das Jahr 1698, vgl. auch Frey 1926, S. 133, der korrekt Juni 1699 nennt]) als Referenz in Wien einzig den Grafen Heinrich Franz Mansfeld angibt, ist zu schließen, daß Prinz

Eugen damals noch nicht zu seinen Auftraggebern gehörte und der Architektenwechsel nicht vor dem Juni 1699 stattfand (ebenso Rizzi 1985, S. 283–284).

17 Die früheste Nachricht über Hildebrandts Tätigkeit im Stadtpalais datiert vom Januar 1702 (Davario 1895, Nr. 14020 [S. CXCIX]). Aus dem ebd. abgedruckten Brief geht hervor, daß Prinz Eugen bereits Ende des Jahres 1701 bezüglich des Stadtpalais Hildebrandt mit Aufgaben betraut hat.

18 Davario 1895, Nr. 14026 (S. CCII, Brief vom 5. April 1702): *Nel invernata pasata a Vienna io ò fatto doi pezzi di lambri per causa della mancanza della stuffa. Quanto alli altri pezzi si a remediato benne.* [Sinngemäße Übersetzung: Im Winter konnte Facchinetti wegen des fehlenden Ofens nur zwei Lambristafeln malen, doch haben dies die anderen Lambristafeln wieder wett gemacht.] *Quanto alla porta della camera che ò dipinto e la finestra del cabineto io sò molto benne che vostra altezza volle a fondo d'orro.* Die Schlafzimmertür steht im Brief in Einzahl.

19 Davario 1895, Nr. 14020 (S. CXCIX) und Nr. 14022 (S. CC).

20 Quellenanhang Dokument II, 1–2, 8 und 10 (vgl. auch Braubach 1965, Bd. 5, S. 32). Englische Schlösser waren im 17. und 18. Jahrhundert ein im Reich bekannter Importartikel. Die Schlüssel dieser Schlösser waren reich ornamentiert und zeichneten sich durch eine stark durchbrochene, oft mit einem Monogramm versehene Handhabe aus. Siehe hierzu: Brunner 1988, S. 184–191.

21 Quellenanhang Dokument I. Prinz Eugen nennt keinen Namen des von ihm als *mio Tapezziere* bezeichneten Tapezierers.

22 Zanotti 1739, Bd. 1, S. 277 und Heinz 1967, S. 75. Das Fresko des Paradeschlafzimmers wurde wohl erst 1711 fertiggestellt, da der Figurenmaler Louis Dorigny, der den zunächst vorgesehenen Giuseppe Gambarini ablöste, für dieses Jahr in Wien belegt ist (Frank 1987, S. 105).

23 QBF, Nr. 230 und 233. Das Herkunftsland der Spiegelgläser ist in dieser Quelle nicht überliefert.

24 Das ausführlichste Werk zur Baugeschichte des Stadtpalais ab 1752 ist das im Verlauf der Restaurierung der Jahre 1965–72 entstandene Manuskript von Anton Figel (Figel 1972). Es bringt ein Fülle von Beobachtungen, die jedoch, da sie seinerzeit nur teilweise von Fachleuten beurteilt worden sind, einer Überarbeitung bedürften.

25 Wien, Albertina, Plansammlung, 36/12/1–36/12/5 (= Inv.-Nr. 7991–7995). Den Plan des zweiten Sockelgeschosses bildet Lorenz 1992, Abb. 101, den Plan des Piano nobile Kurdiovsky/Grubelnik/Pichler 2001, Abb. 42, ab.

26 Wien, Staatsarchiv, AVA, Plansammlung, A-II/c82. Es handelt sich um die Grundrisse von Erdgeschoß, zweitem Sockelgeschoß, Piano nobile und dem zwischen erstem und zweitem Obergeschoß eingezogenen Zwischengeschoß. Sie haben eine Größe von etwa 63 x 85 cm und sind in schwarzer Tusche mit rot lavierten Mauerquerschnitten und blau lavierten Öfen ausgeführt.

27 Zur Besitzgeschichte der Häuser der Himmelpfortgasse: Harrer-Lucienfeld, 1941–49, Bd. 5, S. 148–196; zu den Veränderungen der Stadtbebauung am Ende des 17. Jahrhunderts: Lohrmann 1983.

28 Zum Palais Corbelli-Schoeller: Leithe-Jasper 1967; zur Vorgängerbebauung: Perger 1986, S. 49.

29 Historisches Lexikon der Stadt Wien, 4 (1995), S. 618.

30 Pöllnitz 1735 [1729], S. 228 und Keyßler 1741 [1730], S. 936.

31 Möglicherweise sollten die nachträglich aufgeputzten Lagerfugen den Eindruck von aus Werksteinen gearbeiteten Pilastern erwecken und die Fassade aus materieller und bautechnischer Sicht wertvoller erscheinen lassen als sie es war.

32 Zur ursprünglichen, bei der letzten Restaurierung in den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts wiederhergestellten Farbfassung der Fassade, die in den Obergeschossen aschgraue Pilaster auf lichtgelbem Grund aufwies: Koller 1985, S. 152–153.

33 Perger 1986, S. 49.

34 An den beiden seitlichen Eingängen ist das savoyische Wappen noch vorhanden.

35 Frey 1921/22, S. 126; Sedlmayr 1997, S. 158; Rizzi 1985, S. 281; Ausst.-Kat. Schloßhof 1986, Kat.-Nr. 21.50 (Wilhelm Georg Rizzi); Rizzi 1996, S. 35, der hier erstmals darauf hinweist, daß der Fassadenentwurf, der durch Wolfgang Wilhelm Praemers Architekturwerk überliefert ist, nicht ausgeführt wurde.

36 Zu diesen Zusammenhängen: Lorenz 1980/Zuccalli, und Heym 1984, S. 72–75. Im Unterschied zum römischen Palazzo Chigi-Odescalchi und auch dem Stadtpalais des Prinzen Eugen, befindet sich im Palais Kaunitz-Liechtenstein das Piano nobile nicht in dem durch den Beginn der Pilasterordnung ausgezeichneten ersten Obergeschoß, sondern im zweiten Obergeschoß.

37 Den Palazzo Chigi-Odescalchi als eine der Grundlagen für Fischers Fassade in der Himmelpfortgasse nennt bereits Aurenhammer (Ausst.-Kat. Graz Wien Salzburg 1956/57, S. 108 und 111).

38 Zur Fischers Bauten für den Wiener Adel: Lorenz 1992, S. 24–32.

39 Möglicherweise wurden die bei Fischer von Erlach zu sehenden Sockelreliefs nie ausgeführt, da Salomon Kleiner sie auf keiner seiner nur wenige Jahre später entstandenen Ansichten zeigt.

40 Siehe Lorenz 1992, S. 81–82.

41 Passavant 1967, S. 123–136; siehe auch Rizzi 1988 und ders. 1989.

42 Zu Fischers sogenanntem Schönbrunn I-Entwurf: siehe unten im Abschnitt zu den von der Forschung für das Obere Belvedere bisher vorgeschlagenen Vorbildern.

43 Lorenz 1992, Abb. 74.

44 Nach der Rückkehr von Zenta wurde Prinz Eugen in Wien mit Jubel empfangen. Zur Schlacht von Zenta und ihrer Bedeutung für die Karriere des Prinzen Eugen: Braubach 1963, Bd. 1, S. 247–265.

45 Frey 1921/22, S. 126; Ausst.-Kat. Graz Wien Salzburg 1956/57, S. 108; Ausst.-Kat. Schloßhof 1986, Kat.-Nr. 21.49 (Wilhelm Georg Rizzi); Kurdiovsky/Grubelnik/Pichler 2001, S. 40–41 (Herleitung allgemein von französischen Portalen).

46 Perger 1986, S. 49.

47 Zur gleichen Einschätzung gelangt Lorenz 1992, S. 110.

48 Zum 1713 begonnenen Palais Clam-Gallas in Prag: Lorenz 1992, S. 141–145. Graf Johann Wenzel Gallas ließ das Palais im Anschluß an seine im Dezember 1711 erfolgte Abberufung aus London erbauen. Sein Verhältnis zu Prinz Eugen geht aus dem im Quellenanhang Dokument II, teilweise abgedruckten Briefwechsel hervor.

49 Forssman 1961, S. 74–78.

50 Vgl. Ausst.-Kat. Graz Wien Salzburg 1956/57, S. 108 und Weber-Zeithammer 1968, S. 183.

51 Zur Arbeit Santino Bussis im Stadtpalais des Prinzen Eugen: Werner 1992, S. 45–52 und 145–146, vgl. auch Saur AKL, 15 (1997), S. 344–345 (Jakob Werner).

52 Der heutige Trakt am rückwärtigen Ende des Hofes gehört nach Ausweis des Stadtplanes von Arnold Werner Steinhausen aus dem Jahre 1710 (Abb. 12) nicht zum Baubestand des Prinz Eugenschen Palais, sondern wurde erst unter Maria Theresia hinzugefügt.

53 Journal 1849, S. 84.

54 Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1121. Zu Christoph Mader: Thieme/Becker, 23 (1929), S. 527–528.

55 Die Gewölbeöffnung war *mit Geländer von eisernem Gitter eingefaßt* (Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1121).

56 Die Säulenstellung am Ende der Durchfahrt geht auf die erdgeschossigen Hofarkaden von Berninis Palazzo Chigi-Odescalchi in Rom zurück (vgl. auch Ausst.-Kat. Graz Wien Salzburg 1956/57, S. 111). Mit den toskanischen Säulen Berninis stimmen im Stadtpalais zudem die flache Fußplatte sowie die ungewöhnlicherweise aus einem Wulst zwischen zwei Kehlen bestehende Basis überein.

57 Das Gitter dieser Tür wird ebenso in den Helden-Thaten erwähnt wie dasjenige, das das Treppenhaus von der Durchfahrt trennt (Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1121).

58 Für Aurora sprechen sich Schwarz 1966, S. 72 und Zagermann 1978, S. 173–176 aus; ihnen folgt Frank 1987, S. 105. Als Fama wird die Darstellung bei Stephan 1997, S. 82 in Einklang mit älterer Literatur bezeichnet. Schon der Autor der Helden-Thaten konnte die weibliche Personifikation über dem straßenseitigen Wendepodest nicht mehr benennen (Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1124–1125).

59 Der Autor der Beschreibung in den Helden-Thaten hat sich auf dem ersten Podest umgewandt, so daß für ihn die Ikarusdarstellung und die Tür mit der Löwen-Supraporte rechts, die weibliche Personifikation und die Blindtür mit der Hydra-Supraporte links erschien (Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1123–1125).

60 Eine ikonologische Interpretation des Treppenhausprogrammes als ein über Herkules zu Apoll führender Weg bringt Stephan 1997, S. 78–84. Weitere Auslegungen geben Mrazek 1957, S. 19–20 und Zagermann 1978, S. 171–177.

61 Die auf Leinwand gemalten Deckengemälde des Treppenhauses gelten als Werke von Louis Dorigny, der erst 1711 in Wien weilte (Schwarz 1966). Gemäß Frank fußt diese stilistisch angeblich wenig überzeugende Zuschreibung auf einer Fehlinformation, die 1762 von Dezallier d'Argenville publiziert wurde (Frank 1987, S. 105). Unabhängig von der Diskussion über den Maler fällt es auf, daß sich der ovale Kontur der Einsatzgemälde über den Wendepodesten gut mit der Formensprache Fischer von Erlachs vereinbaren läßt, wohingegen der mehrfach ein- und ausschwingende Kontur des zentralen Deckengemäldes eher für eine spätere Ausstattungsphase spricht.

62 Die Beschreibung des Saalportals: Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1125.

63 Vgl. hierzu die Darlegungen von Schütte 1997, daß das Motiv des allegorisch überhöhten Eingangs im Reich seit dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts aus-

gehend von einzelnen Durchbrüchen auf den gesamten Raum des Treppenhauses ausgedehnt wurde.

64 Figel 1972, S. 52. Im ehemaligen Schacht wurden Toiletten eingebaut. Die Angabe bei Kurdiovsky/Grubelnik/Pichler 2001, S. 55, die Ovaltreppe sei erst im Nachhinein anstelle eines Durchgangsraums eingerichtet worden und diene heute als Liftschacht, ist unzutreffend.

65 Zudem stieß man nach der seitlich der Antrittsstufen der Haupttreppe gelegenen Tür sofort auf eine weitere, linker Hand angebrachte Tür, die den in den Keller führenden Teil der Ovaltreppe abschrankte. Die aufsteigenden Stufen erreichte man erst nachdem man rechter Hand einen kurzen, etwa ein Viertel des Ovals einnehmenden Gang hinter sich gebracht hatte.

66 Den Plan publizierte erstmals Perger 1986, Abb. 2.

67 Das Paradeschlafzimmer hatte aktuellen Plänen zufolge eine Grundfläche 99,76 Quadratmetern, das Audienzzimmer von 80,64 Quadratmetern.

68 Journal 1849, S. 84–85, Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1129–1130; das erst in den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts aufgefundene Gemäldeinventar publizierten Auer/Black 1985; die privaten Räume des Stadtpalais finden sich ebd., S. 343–346.

69 So die Bezeichnung in den Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1129.

70 Dieses zweite Porzellankabinett des Palais ist einzig durch das Gemäldeinventar von 1736 überliefert (Auer/Black 1985, S. 344, Nr. X).

71 Die Autorin kommt im folgenden zu einer anderen Rekonstruktion des Wohnappartements als Figel/Treffer 1979, Grundriß auf S. 41. Abgesehen vom privaten Porzellankabinett stimmt die nachfolgend dargelegte Rekonstruktion mit der „Variante a" bei Kurdiovsky/Grubelnik/Pichler 2001, S. 55, überein.

72 Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1129.

73 Journal 1849, S. 84.

74 Einen Reflex der zu rekonstruierenden Unterteilung des langgestreckten Raumes könnte sich im Bericht über das Festessen erhalten haben, das Prinz Eugen am 7. Dezember 1719 im Stadtpalais für den türkischen Großbotschafter gegeben hat. Damals konnten im Speisesaal nur zwei Tische für je 19 Personen Platz finden, der dritte Tisch mußte in einem extra Zimmer aufgestellt werden (Wiener Diarium, Nr. 1706 vom 6.–8. Dezember 1719).

75 Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1129.

76 Die hier vorgenommene Lokalisierung von privater Antichambre und gewöhnlichem Audienzzimmer wird durch den Bericht der flämischen Gesandtschaft bestätigt (Journal 1849, S. 84–85): *Dan* [nach dem großen Saal] *komt men in een kleyne antichambre ter zyde van de rechter hand, behangen met zeer schoone tapyten; dan slaet men ter slinker hand in, tot de eerste antichambre* [= gewöhnliches Audienzzimmer], *die behangen ist met tapyten, maer al dat de konste kann uytvenden ende uytwerken; t'eynde van deze kamer* [= privates Schlafzimmer], *die ook zeer schoon behangen is, ter zynde aen de slinker hand is er een oratorium ofte bid-plaetze daer den prins misse hoort.* Leonhard Helten, Halle an der Saale, danke ich für seine Hilfe bei der Lektüre des Textes.

77 Für das Mezzanin überliefern die Helden-Thaten außer den Dienstbotenzimmern die zur Aufbewahrung nicht ständig benötigter Möbel und Wandbeschläge dienenden Mobilienkammern (Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1122).

78 Der auf den erhaltenen Grundrissen eingezeichnete westliche Zugang zur Ovaltreppe entstand erst nach dem Tode des Prinzen Eugen im Zusammenhang mit der Auflösung und Unterteilung des großen Saales.

79 Auer/Black 1985, S. 344, Nr. X.

80 Figel/Treffer 1979, S. 67. Die erhaltene Weiheinschrift bei Figel 1972, S. 110.

81 Der Nachweis des nicht erhaltenen Altarbildes bei Frank 1987, S. 104–105. In älteren Veröffentlichungen ist zu lesen, die Privatkapelle des Prinzen Eugen habe sich neben dem Goldkabinett des Paradeappartements befunden (Dernjač 1909, S. 343; Blauensteiner 1968, S. 19; dies. 1972, S. 168). Diese Ansicht ist zu korrigieren, da der zu Zeiten des Prinzen Eugen als Garderobe des Paradeschlafzimmers dienende Raum erst in der Zeit Maria Theresias zur Kapelle umgestaltet wurde (Figel/Treffer 1979, S. 66–67).

82 Siehe hierzu Graf 1997, S. 575–583, mit weiterer Literatur sowie Möhlenkamp 1992, S. 70. Möhlenkamp vertritt allerdings ohne ersichtlichen Grund die Auffassung, es habe keine Enfilade zwischen den hofseitigen Paraderäumen bestanden.

83 Zum Entstehungszusammenhang der Retirade als halboffizieller Empfangsraum des Kaisers: Benedik 1990/91, S. 13.

84 Einem 1724 von Hildebrandt gezeichneten Erdgeschoßgrundriß (Dreger 1907, Abb. 159) ist zu entnehmen, daß sich zu beiden Seiten der privaten Räume (die Retirade eingerechnet) auf der Feldseite Wendeltreppen befanden. Die an die Rats-

stube grenzende Wendeltreppe führte bis in das Mezzanin, wo ein *Controlorgang* (siehe hierzu Benedik 1990/91, S. 13 sowie ders. 1997, S. 561) verlief, welcher die bei Hof Geladenen im Anschluß an die Audienz beim Kaiser zu den spiegelbildlich angelegten Empfangsräumen der Kaiserin leitete. Beide Wendeltreppen dürften zudem der Versorgung der privaten Gemächer durch Dienstboten gedient haben.

85 Windisch-Grätz 1960, S. 135.

86 Weigl 1998.

87 Zur 1704–06 ausgestatteten Raumfolge des Propstes im ersten Obergeschoß der Neuen Prälatur im Westtrakt von St. Florian: Korth 1975, S. 117–118 mit Fig. 6b.

88 Zu diesen Zusammenhängen: Ottomeyer 1996, S. 15–16.

89 Die Unterscheidung von Inneren Gemächern und Privatappartement findet sich auch bei Möhlenkamp 1992, S. 50, mit dem freilich nicht weiter ausgeführten Hinweis, daß es im Reich Übergangsformen zwischen beiden Typen von Privatgemächern gegeben habe.

90 Polleroß 1995, S. 77.

91 Daviler [3]1699, S. 180.

92 Daviler [3]1699, S. 179.

93 Perger 1986, S. 50.

94 Die alternative Möglichkeit, daß die im Kostenvoranschlag genannten drei großen Zimmer außer dem Audienzzimmer die entlang des Kuppelhofes gelegene Antichambre und das durch Salomon Kleiner überlieferte Paradeschlafzimmer bezeichneten, ist wenig wahrscheinlich, da sich der Kostenvoranschlag auf die Fassade bezog und die Antichambre in dem zu diesem Zeitpunkt schon erbauten Gebäudeinneren lag. Die Argumente für einen Baubeginn des Palais mit Treppenhaus und großem Saal bereits im Jahre 1696 sind im Abschnitt zur Bauchronologie aufgeführt.

95 Perger 1986, S. 50.

96 Die Bauuntersuchung wurde auf Anregung von Richard Kurdiovsky durchgeführt. Ihm und dem Bauarchäologen Gerhard Seebach danke ich für den Hinweis auf das Ergebnis.

97 Figel 1972, S. 82 und 89.

98 Figel 1972, ging in Unkenntnis der damals noch nicht bekannten Zeichnung Salomon Kleiners zum Audienzzimmer davon aus, daß die vermauerte Türöffnung in der Wandmitte diejenige des Prinzen Eugen gewesen sei. Die bestehenden Türöffnungen entlang der Fensterseite ordnete er den Baumaßnahmen unter Maria Theresia zu. Als Folge dieser nicht zutreffenden Annahme rekonstruierte Figl für jeden Raum entlang der Fassade eine ehemals in der Wandmitte gelegene Tür. Den Strichzeichnungen von Figel ist jedoch zu entnehmen, daß ein Befund nur für die Wand zwischen Paradeschlafzimmer und Audienzzimmer vorlag.

99 Im Gartenpalais Schönborn, das 1708 durch Umbau eines älteren Gebäudes entstanden ist, besitzen auch die im westlich angebauten Seitenflügel erhaltenen Räume die in der Mitte geführte Enfilade (Kraus/Müller 1991, Abb. S. 182).

100 Auch Rizzi 1985, S. 282, geht davon aus, daß vor der Errichtung des östlichen Erweiterungsbaus die private Wohnung des Prinzen Eugen an der Stelle des späteren Speisesaals lag.

101 Daß Audienzzimmer und Galerie durch eine Tür miteinander verbunden waren, geht aus der Beschreibung in den Helden-Thaten hervor (Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1127).

102 Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1128–1129.

103 In den Lichthof wurde unter Maria Theresia eine Treppe eingebaut, die die Pläne von 1840/41 nicht mehr verzeichnen. Heute dient der Lichthof als Aufzugsschacht.

104 Vgl. die Beschreibung der Helden-Thaten: *von dar* [kleines Vorzimmer] *man zu einer anderen mittelmäßigen Treppe und in den untern Neben=Hof und in das andere Thor gehen kann* (Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1129).

105 Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1130.

106 Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1122.

107 Die Sala terrena wurde erst kürzlich anhand von Freskenresten wiedererkannt (in knapper Form hierzu: Winterpalais 1998, S. 76–78).

108 Die Beschreibung in den Helden-Thaten belegt, daß die beiden verhältnismäßig kleinen, heute blinden Türen zur Rechten des ersten Abschnitts der Durchfahrt schon damals Scheintüren waren (Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1121).

109 Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1121, vgl. auch Lorenz 1987, S. 223.

110 Wien, Historisches Museum der Stadt Wien, Kassette 48, Inv.-Nr. 195.072, 24,6 x 36,5 cm, schwarze Tusche, die Spiegel am Fenstertrumeau bläulich laviert, abgeschnittene Legende.

111 Wien, Historisches Museum der Stadt Wien, Kassette 48, Inv.-Nr. 116.807, 24,5 x 38,5 cm, schwarze Tusche, die Spiegel am Fenstertrumeau bläulich laviert, abgeschnittene Legende.

112 Wien, Historisches Museum der Stadt Wien, Kassette 48, Inv.-Nr. 195.071, 26 x 33,6 cm, schwarze Tusche, die Spiegel bläulich laviert, abgeschnittene Legende.

113 Wien, ÖNB, Handschriftensammlung, Cod.min. 91/202, 29 x 38,2 cm, schwarze Tusche, Spiegel bläulich laviert, mit Legende.

114 Amerikanischer Privatbesitz

115 Lorenz 1987, S. 229, nimmt eine Entstehung der Vorzeichnungen zwischen 1725 und 1736 an.

116 Zum Eintreffen Salomon Kleiners in Wien: Prange 1997, S. 59–60. Mit der ungleichzeitigen Entstehung der Innenansichten des Stadtpalais und der beiden Belvederepalais könnte deren unterschiedlicher Darstellungsmodus zusammenhängen. Während dem Belvederestichwerk der in der Einleitung erläuterte, die Räume perspektivisch erweiternde erzählerische Zug innewohnt, konzentrieren sich die Ansichten des Stadtpalais auf die akribische Wiedergabe der Wände, deren Dekoration zudem in den zumeist nicht erhaltenen Legenden ausführlich erläutert wurde. Die für das Belvederestichwerk gewählte Sichtweise könnte im Hinblick auf eine zwischenzeitlich anders eingeschätzte Erwartungshaltung der Käufer verändert worden sein.

117 Da aus dem Stadtpalais zahlreiche Ausstattungsstücke nach dem Tod des Prinzen Eugen durch Carlo Emanuele III. für Turin angekauft wurden (siehe hierzu Seeger 2002), könnte diesem seinerzeit das Mobilieninventar des Stadtpalais oder Auszüge desselben vorgelegen haben. Eine diesbezügliche Anfrage in Turin (Archivio di Stato, Biblioteca Reale und Biblioteca Nazionale) blieb allerdings erfolglos.

118 Wien, HHStA, Herrschaftsarchiv Hof an der March, Bd. 38 (= Inventar von 1736) und Bd. 39 (= Inventar von 1738). Denjenigen Teil des Inventars von 1736, der das Appartement de commodité von Schloßhof dokumentiert, hat Maurer 1890 publiziert. Knapp gehaltene Auszüge aus den Inventaren von Schloßhof finden sich bei Madritsch 1986.

119 Siehe hierzu Seeger 2002.

120 Claretta 1889–90, S. 558–559. Den Aufbewahrungsort der von Claretta publizierten Ankaufsliste vom 22. Mai 1748 (Turin, Archivio di Stato, Sez. I, Principi di Carignano-Soisson, m.6, n.25) nennt Bertolotto 1982, Anm. 24.

121 Claretta 1889–90, S. 559.

122 Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 6294, 39,5 x 29,2 cm, Federzeichnung mit grauer Tusche, teilweise grau laviert, signiert und datiert: *D. Marot fecit, Amsterdam, le 16. Juin 1710*, auf der zentralen Kartusche des Handfasses die Aufschrift: *Place pour les Armes de S. A. T. M. le P. de Savoye*; vgl. Lorenz 1987, S. 227. Die beiden Gefäße werden auf der Zeichnung als *fontaine* und *cuvette* bezeichnet.

123 Gemäß der Korrespondenz zwischen Prinz Eugen und Graf Gallas (Quellenanhang Dokument II) fertigte ein namentlich nicht genannter holländischer Künstler (ebd. Dokument II, 31) im Juni 1710 (ebd. Dokument II, 30) Zeichnungen für Tafelsilber an. Die Stücke wurden aus englischem Silber in Holland hergestellt (ebd. Dokument II, 31). Daß es sich bei dem entwerfenden Künstler um Daniel Marot handelte, legt die vorstehend genannte Zeichnung und das auf ihr vermerkte Datum nahe. In der Korrespondenz werden namentlich eine Kanne, ein mit dem Wappen des Prinzen Eugen zu versehendes Gießbecken und zwei Zuckerdosen genannt (ebd. Dokument II, 28, 31–33 und 36–43). Das auf der Zeichnung abgebildete Ensemble von *cuvette et fontaine* findet in den erhalten gebliebenen Briefen keinen Niederschlag. Da sich Marot offenkundig um zusätzliche Aufträge des Prinzen Eugen bemühte (ebd. Dokument II, 31–32), scheint er *cuvette et fontaine* aus eigenem Antrieb zur Erweckung des Interesses des Prinzen Eugen angefertigt zu haben und, da dieses Ensemble in den Briefen nicht erscheint, in seinen Erwartungen zunächst enttäuscht worden sein. Der Umstand, daß ein Ensemble von *cuvette et fontaine* mit der Bezeichnung *Argent d'Angleterre* auf der Turiner Ankaufsliste erscheint, spricht für dessen Realisierung in den Jahren 1710–12. Möglicherweise beziehen sich die im März 1712 erwähnten Futterale für Silber (ebd. Dokument II, 45) auf die Prunkstücke *cuvette et fontaine*, zumal Kanne, Gießbecken und Zuckerdosen schon im Februar 1711 von England nach Wien gesandt worden waren (ebd. Dokument II, 43). In Turin läßt sich das Tafel- und Einrichtungssilber des Prinzen Eugen nicht nachweisen.

124 Zur Beschreibung der Leuchter- und Kamingarnitur des Paradeschlafzimmers in den Helden-Thaten: siehe unten im Abschnitt zur *cheminée à la royale*. Die Vermutung von Bertolotto 1982, Anm. 24, bei dem auf der Ankaufsliste von 1748 aufgeführten Handfaß (*fontaine*) handle es sich um das bei Salomon Kleiner abgebildete Handfaß des Buffets des Oberen Belvedere (Abb. 185) trifft aus

den vorstehend genannten Gründen nicht zu (vgl. auch Griseri 1986, S. 74, die die Vermutung von Bertolotto als feststehende Tatsache aufführt).

125 Die Erkenntnis, daß die Schlacht von Belgrad nicht von Ignace Jacques Parrocel gemalt wurde, erstmals in Best.-Kat. Wien 1980, S. 636, siehe auch Ausst.-Kat. Wien 1986/Winterpalais, S. 2. Sie wird durch eine Nachricht des Kunstkenners Pierre Jean Mariette gestützt, der 1717–18 und 1719 bei Prinz Eugen in Wien weilte, um dessen Stichsammlung zu ordnen. Er berichtet später, Ignace Jacques Parrocel habe einen großen *Teil* [Hervorhebung U. S.] der Schlachtenbilder im großen Saal des Stadtpalais gemalt (Mariette 1851–60, Bd. 4, S. 82). Zu dem Wanderkünstler Ignace Jacques Parrocel: Thieme/Becker, 26 (1932), S. 257 (in einigen Punkten korrekturbedürftig). Das österreichische Barockmuseum Belvedere besitzt ein Jacob van Schuppen zugeschriebenes Porträt eines Malers mit einem Reitergefecht auf der Staffelei, das seit 1781 als Porträt Ignace Jacques Parrocels gilt (Best.-Kat. Wien 1980, S. 635–636). Sollte es sich bei dem Dargestellten in der Tat um Parrocel handeln, so entstand das Gemälde während Parrocels zweitem, für das Jahr 1719 bezeugten Wienaufenthalt (Mariette 1851–60, Bd. 4, S. 82), da van Schuppen erst 1716 in Wien eintraf (vgl. auch Schreiden 1982, Kat.-Nr. 20).

126 Ausst.-Kat. Wien 1986/Winterpalais, S. 2 (mit Quelle zur Verfügung Maria Theresias); Figel/Treffer 1979, S. 52 und 68. Als Teil der kaiserlichen Gemäldesammlung hingen die Schlachtengemälde Parrocels von 1776 bis 1891 im westlichen ehemaligen Pflanzensaal des Unteren Belvedere (Aurenhammer 1969/Geschichte, S. 61). Sie wurden 1809 wegen ihrer europäisch-historischen Bedeutung von Napoleon konfisziert und 1815 aus dem Louvre zurückgeholt (vgl. Thieme/Becker, 26 (1932), S. 257).

127 Best.-Kat. Wien 1991, S. 93–94.

128 Ein anläßlich des Todes des Prinzen Eugen entstandenes Blatt zeigt den großen Saal des Stadtpalais mit dem dort aufgebahrten Leichnam. Wegen den damals schwarz verhängten Wänden liefert es jedoch keinen Hinweis auf die darunterliegende Wandgliederung (Abb. bei Mraz 1985, S. 229).

129 Die exakten Maße der Gemälde: Best.-Kat. Wien 1991, S. 93–94. Sehr gute Farbabb. bringt Mraz 1985, S. 153–156.

130 Pöllnitz 1737 [teilweise vor 1729], S. 31: *La première salle, qui fait la première pièce du grand appartement, est toute boisée e ornée de grands tableaux.*

131 Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1126: ... *mit vergoldeten Wandpfeilern und untermischtem Kriegsgeräte von Stucatur-Arbeit sehr reich gezieret.*

132 Siehe Kurdiovsky/Grubelnik/Pichler 2001, Abb. 62.

133 Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1126.

134 Einige der hochformatigen Schlachtengemälde wurden nachweislich seitlich beschnitten (Kurdiovsky/Grubelnik/Pichler 2001, S. 79).

135 Auf die Möglichkeit, daß das Doppelfenster der Hofseite ursprünglich ein gleichgestaltetes Gegenüber an der Kuppelhofseite gehabt haben könnte, wurde die Autorin freundlicherweise von Richard Kurdiovsky, Wien, hingewiesen (vgl. Kurdiovsky/Grubelnik/Pichler 2001, S. 75–76 mit Rekonstruktionsplan S. 55).

136 Best.-Kat. Wien 1991, S. 93–94 (Feldlager und Türkenschlacht). Die beiden Gemälde werden dort für die Ausstattung des Belvedere in Anspruch genommen, obwohl sie mit keiner der durch Salomon Kleiner für die beiden Belvederepalais dokumentierten Supraporten übereinstimmen.

137 Journal 1849, S. 84.

138 Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1126.

139 Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1126.

140 Zu diesem Schluß kommt auch Saur AKL, 18 (1998), S. 503 (Marialuisa Angiolillo). Heinz 1967, S. 74 vertritt dagegen aus nicht ersichtlichen Gründen die Ansicht, Chiarini und Lanzani hätten Wien nur wenige Monate nach ihrer Ankunft im Jahre 1697 wieder verlassen und könnten deshalb nur das Fresko des Audienzzimmers gemalt haben. Zur Saaldecke nimmt Heinz 1967 nicht Stellung, ebensowenig Knall-Brskovsky 1984.

141 Zanotti 1739, Bd. 1, S. 275.

142 Küchelbecker 1730, S. 629.

143 Wiener Diarium, Anhang zu Nr. 802 vom 8.–10. April 1711. Über die Datierung der Saalausstattung und der Parrocel-Schlachtenbilder herrscht in der Literatur Uneinigkeit, da laut Thieme/Becker, 26 (1932), S. 257, Parrocel 1711 noch in Avignon bezeugt sein soll und er 1712 nachweislich zwei signierte Fresken in Florenz (S. Marco, Hauptchorkapelle, Hochzeit zu Kana und Anbetung der hl. drei Könige) geschaffen hat. Figel/Treffer 1979, S. 68, datieren den Gemäldezyklus mit dem gleichen Argument wie die Autorin „vor 1711"; die weitere Literatur geht jedoch davon aus, daß Parrocel erst 1711/12 mit den Gemälden

beginnen konnte (Best.-Kat. Wien 1980, S. 636; Ausst.-Kat. Schloßhof 1986, Kat.-Nr. 8.59a–g; Lorenz 1987, S. 224; Best.-Kat. Wien 1991, S. 93–94; Pfaffenbichler 1995, S. 73). Bénézit 1999, Bd. 10, S. 594, der detaillierte Angaben zu Parrocels Zeit in Avignon bringt, kennt das Datum 1711 für Avignon nicht. Sylvian Boyer vom Musée Calvet in Avignon teilte der Autorin freundlicherweise mit, daß die beiden bei Thieme/Becker, 26 (1932), S. 257 aufgeführten Stadtansichten von Avignon weder signiert noch datiert sind, also durch sie die Anwesenheit Parrocels in Avignon im Jahre 1711 nicht gestützt wird.

144 Wiener Diarium, Anhang zu Nr. 802 vom 8.–10. April 1711; Wiener Diarium, Anhang zu Nr. 1229 vom 11.–14. Mai 1715; Schönwetter 1719, S. 55–58; Wiener Diarium, Anhang zu Nr. 1745 vom 20.–23. April 1720.

145 Der Begriff der analytisch-topographischen Schlacht entstammt der von Popelka 1984, S. 58–66, vorgenommenen Typologie der barocken Schlachtenmalerei, der Pfaffenbichler 1995 weitgehend folgt. Den Begriff des höfischen Schlachtenbildes schlägt Bürklin 1971, S. 44–45 vor.

146 Zu Pieter Snayers: The Dictionary of Art, 28 (1996), S. 898 und Thieme/Becker, 31 (1937), S. 186 sowie Auwera 1998.

147 Die 1651 fertiggestellte Serie, deren größter Teil sich heute im Heeresgeschichtlichen Museum in Wien befindet (Bestand des Kunsthistorischen Museums), war für das von Piccolomini umgebaute und neu befestigte Schloß Náchod in Böhmen bestimmt. Nach der Zahlungsunfähigkeit Piccolominis wurden die Bilder vom Kaiserhaus übernommen (Allmayer-Beck 1982, S. 76–77). Gute Abb. der Piccolominiserie in: Pfaffenbichler 1995. Eine ähnliche, etwas weniger umfangreiche Serie hatte Snayers zuvor für den kaiserlichen Feldherrn Graf Carolus Bonaventura Bucquoy angefertigt (heute in Rohrau, Sammlung Harrach); siehe hierzu Ausst.-Kat. Münster – Osnabrück 1998, Kat.-Nr. 232–236.

148 Zu van der Meulen: Ausst.-Kat. Dijon 1998.

149 Eine gute Charakterisierung der Schlachtenbilder van der Meulens bringt Bürklin 1971, S. 45. Die zumeist querformatigen Gemälde van der Meulens und seiner Mitarbeiter befanden sich im Lustschloß Marly, wo sie als einander gegenüberhängende Pendants die vier Vestibüle des Hauptpavillons und verschiedene Antichambres schmückten (Ausst.-Kat. Marly-le-Roi/Louveciennes 1999 sowie Castelluccio 1998).

150 Der 10 Bilder umfassende Schlachtenzyklus Jan van Huchtenburghs, den Prinz Eugen ab etwa 1714 in Auftrag gab (Braubach 1965/Gemäldesammlung, S. 28–29) und der in Schloßhof in der Antichambre des Paradeappartements wandfest montiert war (Wien, HHStA, Herrschaftsarchiv Hof an der March, Bd. 38, fol. 21–22 und Madritsch 1986, S. 84), folgt im Bildaufbau mit niedrigem Horizont den Bildern van der Meulens. Die bei van der Meulen wohlgeordneten militärischen Paradeszenen des Vordergrunds ersetzte der unter anderem bei van der Meulen ausgebildete Niederländer Huchtenburgh allerdings durch dekorativ aufgefaßte, stereotyp wirkende Reitergefechte. Gute Farbabb. der Huchtenburghserie, die sich heute in der Galleria Sabauda in Turin befindet, bei Mraz 1985, S. 157–161.

151 Die von einem namentlich nicht bekannten Maler geschaffene Schlachtenserie Villars' bildet der örtliche Schloßführer ab: Sefrioui o. J., S. 22–23. Die 1713 stattgefundene Belagerung von Freiburg im Breisgau ließ Villars von einem der Mitarbeiter und Nachfolger van der Meulens, Jean-Baptiste Martin, ebenfalls mit hochliegendem Horizont und übersichtlichem Schlachtfeld malen (ebd., S. 28–29).

152 Braubach 1964, Bd. 2, S. 140–165; Herre 1997, S. 145–148.

153 Wiener Diarium, Anhang zu Nr. 802 vom 8.–10. April 1711; Journal 1849, S. 85.

154 Dem Audienzbericht nach zu urteilen, könnte die Antichambre aufgestickte Bordüren besessen haben (Wiener Diarium, Anhang zu Nr. 802 vom 8.–10. April 1711), der flämischen Gesandtschaft zufolge nicht (Journal 1849, S. 85). Die Beschreibung in den Helden-Thaten (Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1126) nennt die *en suite* vorgenommene Polsterung der Sitzmöbel, liefert jedoch keinen Anhaltspunkt zu möglicherweise in der Antichambre vorhandenen Borten. Diese werden weder für die Antichambre noch für das Audienzzimmer erwähnt.

155 Thornton 1978, S. 103–105 und ders. 1985, S. 14.

156 Journal 1849, S. 85.

157 Figel/Treffer 1979, S. 44.

158 Die Tapisserienfolge ist erstmals durch die 1729 datierten Beschreibungen des Baron von Pöllnitz überliefert (Pöllnitz 1735 [1729], S. 228; und ders. 1737 [teilweise vor 1729], S. 31–32) sowie 1730 durch Johann Georg Keyßler (Keyßler 1741 [1730], S. 936). Ausführlich zur sogenannten Kriegskunstserie: Wace 1968 sowie Heinz 1995, S. 204, 206, 214–215 und 229–230.

159 Hojer/Schmid [8]1989, S. 42–44 und 49 sowie Wace 1968, S. 29–39.

160 Best.-Kat. Weinheim 2002, S. 186–189 und Kat.-Nr. 36 (Ulrike Grimm) sowie Wace 1968, S. 39–40.

161 Wace 1968, S. 40–42.

162 Oelsner/Prinz 1989, S. 73.

163 Wace 1968, S. 29–59.

164 Keyßler 1741 [1730], S. 936.

165 Hojer/Schmid [8]1989, S. 42–44 mit Abb. 11–12 sowie Wace 1968, S. 90–102 mit Abb. von allen Stücken.

166 Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1126. In piemontesischem Privatbesitz befinden sich vier Zwischenfensterstücke der Kriegskunstserie, bei denen es sich aufgrund der Anzahl und der Maße um die Stücke aus dem Stadtpalais des Prinzen Eugen handeln könnte. Sie sind sämtlich vier Meter hoch. Zwei von 98 und 110 cm Breite könnten an den Fenstertrumeaus der Antichambre (Mauerbreite etwa 97 cm), zwei von jeweils 154 cm Breite an den Fenstertrumeaus des Audienzzimmers (Mauerbreite etwa 153 cm) gehangen haben. Ihre Bordüre entspricht derjenigen der Schleißheimer Serie von 1724. Die Provenienz der piemontesischen Zwischenfensterstücke, die von Viale 1952, S. 67–68 mit Abb. 59b und Ferrero-Viale 1959, S. 289–290, publiziert wurden, allerdings ohne sie mit der Kriegskunstserie in Zusammenhang zu bringen, ist den heutigen Besitzern nicht bekannt. Die von der Autorin in Seeger 2002, S. 331, geäußerte Vermutung, die wandfüllenden Stücke der Kriegskunstserie des Prinzen Eugen könnten nach dessen Tod von Friedrich August III. von Sachsen angekauft worden sein, läßt sich nunmehr ausschließen. Die Dresdner Kriegskunstserie, deren fünf im Victoria and Albert Museum in London erhaltenen Tapisserien (Hefford 1975, mit Fig. A–E) die gleiche Bordüre aufweisen wie die Zwischenfensterstücke in piemontesischem Privatbesitz, läßt sich in den Mobilieninventaren des Dresdner Schlosses bis in das Jahr 1720 zurückverfolgen. Sie wurde laut Inventareintrag von 1720 von August dem Starken 1708 in Brabant erworben und bestand aus zehn wandfüllenden Behängen (Dresden, SäHStA, HMA, R XVI, Nr. 21 (Akte 209), fol. 30 v.–31, vgl. auch Oelsner/Prinz [2]1990, S. 275, Anm. 3). Ein als *Armée navale* bezeichneter Behang könnte den für das Stadtpalais des Prinzen Eugen belegten, in Schleißheim erhaltenen, Schiffbruch dargestellt haben. In den Kunsthandel gelangten 1927 nur acht Stücke (Hefford 1975, S. 107), da *Armée navale* und *Pillage* nach 1800 abgängig und zuletzt als Fußbodenteppiche verwendet worden waren (Dresden, SäHStA, HMA, R XVI, Nr. 15 (Akte 203), fol. 5 v.).

167 Wiener Diarium, Anhang zu Nr. 802 vom 8.–10. April 1711; Journal 1849, S. 85; Keyßler 1741 [1730], S. 936; Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1126.

168 Das Rot des Baldachins mitsamt den Goldborten vermerken die flämische Gesandtschaft (Journal 1849, S. 85), einer der Audienzberichte (Wiener Diarium, Anhang zu Nr. 1229 vom 11.–14. Mai 1715) sowie die Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1126.

169 Das Gold der Spiegelrahmen sowie der Trumeautischgestelle: Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1126.

170 Salomon Kleiner hat die teilweise noch vorhandenen Fensterläden nicht in seine Darstellung aufgenommen.

171 Die Grotesken auf Goldgrund nennt auch: Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1126.

172 Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1126.

173 Zu den fünf Supraportengemälden des Paradeappartements, die sich heute im Kunsthistorischen Museum in Wien befinden: siehe unten den Abschnitt zur Konzeption der Supraportengemälde.

174 Knall-Brskovsky 1984, S. 140–141 sowie Ausst.-Kat. Schloßhof 1986, Kat.-Nr. 21.62 (Ulrike Knall-Brskovsky).

175 Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1126: *mit vergoldeter Bildhauerarbeit und so auch der Kranz über den Spiegeln.*

176 Pöllnitz 1735 [1729], S. 228; ders. 1737 [teilweise vor 1729], S. 32; Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1127.

177 Pöllnitz 1737 [teilweise vor 1729], S. 32: *je n'ai jamais rien vu de si riche que les meubles qui y sont* [la chambre du lit]*; la tapisserie est en bandes, pilastrée de velour vert en broderie d'or, avec des figures de petit-point d'un travail si parfait, qu'il semble que ce soit des mignatures;* Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1127: *das Paradezimmer ist mit grünem Samt spaliert, darauf auf das künstlichste eine Architektur von ionischen Wandpfeilern mit Gold/Silber und Seiden gestickt.*

178 Journal 1849, S. 85; Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1127.

179 Heute besteht nur noch die fensterseitige der beiden Türen. Die wandseitige Tür

wurde unter Maria Theresia für den neu geschaffenen Durchgang vom Goldkabinett zum westlich angrenzenden Raum verwendet (vgl. Blauensteiner 1968, S. 19 und dies. 1972, S. 170).

180 Küchelbecker 1730, S. 629; Pöllnitz 1735 [1729], S. 228–229; ders. 1737 [teilweise vor 1729], S. 32; Keyßler 1741 [1730], S. 936; Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1127.

181 Die durch die Turiner Ankaufsliste von 1748 (siehe oben im einleitenden Abschnitt zur Ausstattung) belegten, in den Helden-Thaten allerdings nicht eigens erwähnten Wandleuchter waren, Vergleichsbeispielen nach zu urteilen, jeweils in der Mitte der durch die Borten entstandenen Wandfelder angebracht. Zur Reflexion des Kerzenlichts wurden sie von poliertem Metall oder von Spiegeln hinterfangen.

182 Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1127.

183 Keyßler 1741 [1730], S. 936.

184 Heinz 1967, S. 75.

185 Schreiden 1979; zur Restaurierung nach der Auslagerung der Vertäfelung während des Zweiten Weltkriegs: Blauensteiner 1958; die Quellen zum 1754 vorgenommenen Einbau im Unteren Belvedere: Aurenhammer 1969/Geschichte, S. 48. Der heutige Trumeauspiegel im Unteren Belvedere stammt aus dem 19. oder 20. Jahrhundert.

186 Die Argumente, denen zufolge eine sechs Kisten umfassende Lieferung von Porzellan und Kristall, die Carlo Emanuele III. 1750 aus Wien von einer Gräfin Starhemberg erworben hat, ursprünglich aus dem Nachlaß des Prinzen Eugen und zwar aus dem Stadtpalais stammte, bei Seeger 2002. Die Schriftquellen zu der über Venedig und von dort per Schiff über den Po nach Turin transportierten Lieferung referiert Caterina 1986, S. 350. Der Erwerb ausgerechnet des asiatischen Porzellans und zweier im Zusammenhang mit der Galerie zu besprechender asiatischer Lackkabinette aus dem Nachlaß des Prinzen Eugen durch eine Dame des Wiener Adels ist plausibel, da Frauen für Porzellane und Porzellankabinette eine besondere Vorliebe hegten (zur Rolle der Damen bei der Entstehung fürstlicher Porzellansammlungen: Riemann-Wöhlbrandt 1990).

187 Ausst.-Kat. Turin 1986, Kat.-Nr. 186–187.

188 Ausst.-Kat. Turin 1986, beispielsweise Kat.-Nr. 163, 230, 234 und 238.

189 Journal 1849, S. 85.

190 Da der Raum im Untere Belvedere, in den Maria Theresia das Goldkabinett transferieren ließ, niedriger als das ursprüngliche Goldkabinett im Stadtpalais war, mußte der gesamte Aufbau etwas gestaucht werden. Man verkürzte beispielsweise den Spiegel des Kaminaufsatzes, was eine Veränderung der seitlichen Pilaster nach sich zog. Bei den Wandfeldern verzichtete man im Unteren Belvedere auf das die Vertäfelung einfassende Profil.

191 Vgl. Figel/Treffer 1979, S. 66.

192 Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1127.

193 Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1127.

194 In der Literatur wird das Kabinett immer wieder fälschlich als Frühstückszimmer des Prinzen Eugen bezeichnet (Figel/Treffer 1979, S. 42 und 66; Winterpalais 1998, S. 51 und 54; Polleroß 1992, S. 121). Diese Zuschreibung stützt sich auf die Wandöffnung, die das Kabinett heute mit der dahinterliegenden Kapelle verbindet. Die Autoren bezeichnen diese als Durchreiche, die das Kabinett des Prinzen Eugen mit einem Anrichteraum verbunden habe. Wie die 1987 erstmals publizierte Zeichnung Salomon Kleiners nahelegt, erfolgte der Wanddurchbruch jedoch frühestens in Maria Theresianischer Zeit, als man Hör- und Blickkontakt zu der in der ehemaligen Garderobe neu eingerichteten Kapelle herstellen wollte.

195 Heinz 1963; Lorenz 1987, S. 229–232; Rizzi 1985, S. 288; ders. 1988, S. 17; Burkarth 1990, S. 207; Lorenz 1991, S. 25; vgl. auch Haskell 1996, S. 292–293 sowie Reuß 1998, S. 54–55.

196 Zu Louis Dorigny: Saur AKL, 29 (2001), S. 69–71 (Giuseppe Bergamini).

197 The Dictionary of Art, 24 (1996), S. 210–211; Best.-Kat. Versailles 1995, Kat.-Nr. 3949–3965; Bajou 1998, S. 166–167 und 208–209.

198 Davario 1895, Nr. 14020 und 14022 (S. CXCIX–CC).

199 Davario 1895, Nr. 14020 (S. CXCIX).

200 Zur Erfindung der *cheminée à la royale*: Kimball 1936.

201 Kimball 1936, S. 259–267.

202 Kimball 1936, S. 268–276.

203 *Livre de cheminées executées à Marly sur les dessins de Monsr. Mansart surintendant des bâtiments du Roy, dessinées et gravées par P. Le Pautre graveur du Roy*, Paris, o. J. (vgl. Kimball 1936, S. 272–276).

204 Für die Armleuchter am Spiegelscheitel, deren Benutzung in Anbetracht der Höhe recht umständlich gewesen sein dürfte, kann man nicht ausschließen, daß Salomon Kleiner vorbereitende Skizzen falsch interpretiert hat und es sich auch im Stadtpalais, analog zu den Kaminen von Marly, um Füllhörner gehandelt hat. Bei den beiden seitlichen Armleuchtern hat Kleiner sich insofern verzeichnet, als er den linken Leuchter am äußeren, den rechten hingegen am inneren Pilaster montiert wiedergibt.

205 Marie 1976, S. 100.

206 La Gorce 1986, S. 42–44 sowie Weigert 1937, Bd. 2, S. 197–216 mit Abb. 51 in Bd. 1.

207 Marie 1976, S. 293–295 mit Abb. 119 (Paris, Archives nationales, O/1/1770(4)/ No. 6).

208 Davario 1895, Nr. 14020 (S. CXCIX). Laut Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1127 bestanden die Beschläge des Kamins im Paradeschlafzimmer aus massivem, feuervergoldetem Silber. Das Material der Beschläge paßte somit zur unten erläuterten Kamingarnitur.

209 Vgl. etwa die in Übereinstimmung mit der Wandgliederung beziehungsweise der Wandvertäfelung golden gefaßten Kaminaufsätze in der *chambre du roi* in Versailles oder im Hôtel Lauzun sowie den farblich der Wandvertäfelung angepaßten weiß gefaßten Aufsatz im Schlafzimmer im linken Flügel des Trianon de marbre (Abb. 29). Ein um 1700 zu datierender Spiegel mit marmorimitierend bemaltem Holzrahmen, der entweder von einer *cheminée à la royale* stammt oder ein Pendant dazu gebildet hat, befindet sich im Louvre (oberhalb eines späteren Konsoltisches mit der Nr. 5088). Er spricht dafür, daß es auch in Frankreich eine die Öffnung und Aufsatz farblich und materiell zusammenfassende Variante gab, wenngleich sie weniger verbreitet gewesen zu sein scheint.

210 Davario 1895, Nr. 14020 (S. CXCIX).

211 Zu Eugens ältestem Bruder, Ludwig Thomas von Savoyen, der bereits im Spanischen Erbfolgekrieg im August 1702 fiel: Braubach 1963, Bd. 1, S. 293–297 sowie Gutkas 1986, S. 115.

212 Davario 1895, Nr. 14026 (S. CCII): *Al presente non ò nisun impiego, sollo chi io disegno sopra carta rebeschi et fiori per sua altezza, suo fratello, che à da servire per un letto che vuol far fare a Pariggi; ne stata fatta una coltrina e così bisogna componere il resto et ò la fortuna di hessere piaciuto da sua alteza.*

213 Die Liste bei Claretta 1889–90, S. 559. Die Argumente dafür, daß die auf der Liste aufgeführten Stücke aus dem Stadtpalais stammen dürften: oben im einleitenden Abschnitt zur Ausstattung.

214 Claretta 1889–90, S. 559.

215 Claretta 1889–90, S. 559.

216 Pöllnitz 1735 [1729], S. 228–229: *un Lustre de Crystal de roche, qu'on dit avoir couté quarante-mille florins*; ders. 1737 [teilweise vor 1729], S. 32; Keyßler 1741 [1730], S. 936; Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1127.

217 Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1127: *Es hängt noch ein großer krystallener Kron=Leuchter darinnen und deren kleinere stehen auf den Tischen und Gueridons.*

218 Claretta 1889–90, S. 558–559. In Turin wurde das Silber durch den in Paris ausgebildeten Goldschmied Andrea Boucheron geschätzt.

219 Zur Erfindung des gegossenen Spiegels in Frankreich: Thornton 1978, S. 78–79. Zu dem Versuch Kaiser Leopolds I., 1701 in Niederösterreich eine Manufaktur zur Herstellung gegossener Spiegel einzurichten: Hecht 1909. Dort auch eine detaillierte Beschreibung des langwierigen Produktionsprozesses.

220 Zeithammer 1964; Lorenz 1987, S. 225; Franz 1988, S. 3325; Lorenz 1992, S. 111.

221 Zeithammer 1964. Die Heißluftöfen werden in Schloß Schönbrunn nicht mehr als Öfen, sondern nur noch als Skulpturengruppen genutzt. In Stift Heiligenkreuz befinden sich zwei von Giovanni Guiliani angefertigte Tonbozzetti der figürlichen Teile der Heißluftöfen, die entweder als Vorstufen oder aber als Kopien der ausgeführten Öfen entstanden sind (Ausst.-Kat. Schloßhof 1986, Kat.-Nr. 21.61 sowie Kurdiovsky/Grubelnik/Pichler 2001, S. 109).

222 Das System der Heißluftöfen, bei dem sich die Befeuerungsstelle im Erdgeschoß an einem Ort befindet, von dem aus die aufsteigende Wärme in gleich zwei Paraderäume des Piano nobile gelangen kann, erläutert Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein in seinem um 1670 für den Familiengebrauch niedergeschriebenen Architekturtraktat (Fleischer 1910, S. 190–191). Wie den Grundrissen des Stadtpalais aus der zweiten Hälfte des 18. und der Mitte des 19. Jahrhunderts zu entnehmen ist, befand sich der Befeuerungsraum linker Hand des ersten Abschnittes der Durchfahrt und zwar hinter der hofseitigen der beiden Türen.

223 Der Kamin im Kabinett war den Plänen von 1840/41 zufolge ein Scheinkamin ohne Abzug.

224 Zeithammer 1964; Ausst.-Kat. Schloßhof 1986, Kat.-Nr. 21.61 (Wilhelm Georg Rizzi); Lorenz 1987, S. 225; Franz 1988, S. 3323.

225 Keyßler 1741 [1730], S. 936: *In diesem Gemach ist der Ofen von Metal und stellt Herculem vor, wie er die Hydram erleget.* Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1126: *Der Ofen ist ein Herkules, der den Drachen erschlägt, von Metall gegossen, welches für ein großes Kunst- und Meisterstück gehandelt wird.*

226 In seinem um 1670 verfaßten Traktat lobte Liechtenstein die Heißlufttechnik unter anderem deshalb, weil man dann in den Paraderäumen auf die seiner Ansicht nach unförmigen Öfen verzichten könne (Fleischer 1910, S. 191).

227 Fleischer 1910, S. 191.

228 Die Ecklage der Kamine in den Räumen des Kernbaus könnte auf die Nutzung der von den Öfen des Vorgängerbaus stammenden Rauchabzüge zurückgehen. Zur Baugeschichte mit weiterer Literatur: Seeger 1999.

229 Zanotti 1739, Bd. 2, S. 43.

230 Vgl. Burkarth 1990, S. 204, der die Textstelle Zanottis in Anm. 4 abdruckt.

231 Die Argumentation, daß die in den Viten nicht erwähnte Supraporte auf eine Nachzüglerbestellung zurückgehen dürfte, hat Burkarth 1990, S. 204, entwickelt.

232 Burkarth 1990, S. 204 und Anm. 11, datiert die Bestellung der ersten vier Supraporten in das Jahr 1698 mit dem Argument, daß der 1697/98 in Wien weilende Zanotti die durch ihn überlieferten vier Supraporten nicht mit der Ausstattung des Stadtpalais in Zusammenhang bringt. Das Argument der Abreise Zanottis aus Wien läßt sich jedoch ebensogut dahingehend werten, daß Zanotti über den Auftrag der ersten vier Supraporten nur deshalb so gut unterrichtet war, da er von diesem in Wien ad personam gehört hatte, wohingegen er von dem frühestens 1699 anzunehmenden Nachzüglerauftrag offenbar keine Kenntnis erlangte.

233 Da die zweiflügelige Tür der Hofseite unter Maria Theresia ins Goldkabinett transferiert wurde, ist der von Fischer von Erlach geschaffene Zustand mit Tapetentür heute wieder hergestellt.

234 Marie 1976, S. 100.

235 Zum Paradeappartement von 1684: Kimball/Marie 1946; zur Ausstattung des damaligen Schlafzimmers mit Spiegeln: ebd., S. 93; vgl. auch Marie 1972, S. 313–317 und 341–343.

236 Kimball/Marie 1946, S. 107; darüber hinaus zur *antichambre de l'œil-de-boeuf*: Marie 1976, S. 289–293.

237 Marie 1976, S. 46.

238 Roche/Courage/Devinoy 1985, Abb. 125–126 und 131.

239 Bachmann/Roda [7]1988, S. 30–33. Der ursprüngliche Aufhängungsort der Spiegel ist nicht bekannt.

240 Siehe hierzu das Mobilieninventar des später sogenannten Alten Corps de logis aus dem Jahre 1721 (abgedruckt bei Kotzurek 2001, S. 521–525).

241 Zur französischen Groteske des 17. und 18. Jahrhunderts, ihren Inhalten und Verwendungen: Pons 1992 und Kimball 1949, S. 34–40.

242 Quoniam/Guinamard 1988, S. 108–109.

243 Zum Deckengewölbe der Galerie d'Apollon: Schulten 1999, S. 130–136, der die ältere Literatur aufführt.

244 Zu Jean Berain: La Gorce 1986 und Saur AKL, 9 (1994), S. 209–210 (Jérôme de La Gorce); zu Berains Vermittlerfunktion in das Reich: Irmscher 1991, S. 101–103 und 106–107.

245 Zwei der Stiche bildet Kimball 1949, Fig. 9–10 ab, einen weiteren La Gorce 1986, S. 14 sowie Hautecoeur 1927, Taf. 24.

246 Zu den vier Appartements, die unter Colbert im 1871 abgebrannten Tuilerienschloß eingerichtet wurden, ausführlich: Ausst.-Kat. Paris 1988, S. 49–115 und Sainte Fare Garnot 1988, S. 42–59.

247 Bezahlungen an den Stecher François Chauveau sind ab 1667 dokumentiert (Ausst.-Kat. Paris 1988, S. 96). Zwei der Stiche sind ebd., Fig. 51–52, abgebildet. Die gesamte Serie der Dekoration des *grand appartement* der Tuilerien und der Galerie d'Apollon erschien 1710 als Nachdruck: *Ornement de peinture et de sculpture qui sont dans la galerie d'Apollon au Chastaeau du Louvre et au Palais des Tuilleries, dessinez et gravez par les Srs Berain, Chauveau et Le Moine* (vgl. Peter Jessen, Katalog der Ornamentstich-Sammlung des Kunstgewerbe-Museums zu Berlin, Leipzig 1894, S. 266, Nr. 1731).

248 Die Baurechnungen bringt Ausst.-Kat. Paris 1988, S. 94–99.

249 Sainte Fare Garnot 1988, S. 59.

250 Diese Ansicht vertritt Kimball 1949, S. 39.

251 Die veränderte Farbgebung der Innenräume, die sich in Paris seit Beginn der neunziger Jahre unter dem Eindruck der ganz in Weiß gehaltenen Ausstattung des Trianon de marbre (ab 1688) durchzusetzen begann, ist mehrfach bezeugt. Vgl. zum Beispiel den Bericht des in Paris weilenden Daniel Cronström vom

April 1693: *Il est bon de vous dire aussi qu'on fait présentement beaucoup les chambransles* [chambranales des cheminées] *de marbre blanc, parce qu'on ne peint presque plus les chambres boisées, les portes, les volets, les jassis, les plafonds, etc., que de blanc avec filets d'or ou sans d'or* (Relations artistiques 1964, S. 15).

252 Zur variierenden Bedeutung der französischen Groteske im Verlauf der Regierungszeit Ludwigs XIV.: Krause 1996, S. 276–280.

253 Eine knappe Beschreibung der Innendekoration von Vaux-le-Vicomte gibt Brattig 1998, S. 80–84 und 234–241 mit Literaturangaben. Gutes Bildmaterial liefert der örtliche Schloßführer: Sefrioui o. J.

254 Hofmann von Wellenhof 1905, S. 20.

255 Zu Architektur und Ausstattung des Hôtel Lauzun: Bersani 1997, die auch die Umgestaltungen des 19. und 20. Jahrhunderts erläutert. Weitere Farbabbildungen in: Blanc/Bonnemaison 1998, S. 58–71.

256 Für das Jahr 1722 ist grüner Damast belegt (Bersani 1997, S. 121).

257 Davario 1895, Nr. 14026 (S. CCII).

258 Zu dem für Lothar Franz von Schönborn eingerichteten, aber nie von ihm bewohnten Kurfürstenappartement im sogenannten Gebsattelbau der Neuen Residenz in Bamberg: Bachmann/Roda [7]1988, S. 29–34 und Sangl 1990, S. 67–69 und 241–243; zur Bauchronologie jetzt auch Dümler 2001, S. 62–65.

259 Die für die Bamberger Kurfürstenzimmer und das Paradeschlafzimmer des Prinzen Eugen beschriebene Art der Türrahmenornamentierung findet sich auch in den um 1740 unter Friedrich Karl von Schönborn ausgestatteten Südlichen Kaiserzimmern der Würzburger Residenz. Das gemäß dem Zeitstil als Rocaille gebildete, auf holzsichtigen Rahmen golden gefaßte Blattwerk dient dort der Raumhierarchisierung. Im Audienzzimmer findet es sich lediglich den Ecken, im Paradeschlafzimmer zusätzlich an den Fußpunkten der Türrahmen. Für Datierung und Abb. siehe: Bachmann/Roda [9]1982, S. 51–55 mit Abb. 14–17.

260 Braun-Ronsdorf 1970, S. 21.

261 Siehe hierzu Thornton 1985, S. 22 und 56.

262 Die *l'histoire du roi* vergegenwärtigte staatstragende Ereignisse und militärische Aktionen aus der Frühzeit der Regierung Ludwigs XIV. Zur Auftragsgeschichte der *l'histoire du roi*, die für eines der königlichen Schlösser vorgesehen war: Stein 1985, S. 7–12.

263 Dies erläutert Daniel Meyer in Ausst.-Kat. Florenz 1982.

264 Ausst.-Kat. Florenz 1982, Kat.-Nr. 8 mit Farbabb.

265 Stein 1985, S. 64 mit Abb. 7. Die Ölskizze van der Meulens nach einer Zeichnung Le Bruns befindet sich in Versailles (Best.-Kat. Versailles 1995, Kat.-Nr. 4977).

266 Stein 1985, S. 64. Zur Raumfolge und Ausstattung des königlichen Appartements im Louvre: Quoniam/Guinamard 1988, S. 97–102.

267 Jessen 1892, Taf. 207.

268 Jessen 1892, Taf. 152, 158 und 160.

269 Relations artistiques 1964, S. 5–11.

270 Relations artistiques 1964, S. 64–68 und 72–73.

271 Zu dieser Tapisserienserie: Standen 1985, Bd. 2, S. 441–455.

272 In seinem die Wandbespannungen betreffenden Brief vom 7. Januar 1695 schrieb Cronström, er lege zur Illustration Entwürfe, unter anderem von Berain, bei, die er für die Kabinette als geeignet halte (Relations artistiques 1964, S. 66). Dieser Angabe läßt sich ein Blatt im Stockholmer Nationalmuseum zuordnen, das drei Varianten der damals offenbar zeitgemäßen Horizontal- und Vertikalborten zeigt (Weigert 1937, Bd. 1, Fig. 28). Die Herausgeber der Cronström-Tessin-Korrespondenz haben die bei Weigert 1937 abgebildete Zeichnung nicht mit der Briefstelle in Verbindung gebracht, obwohl auch die ausführlichen, auf der Zeichnung notierten Erläuterungen für diese Zuweisung sprechen.

273 Relations artistiques 1964, S. 67.

274 Meyer 1989, S. 82–83.

275 Relations artistiques 1964, S. 77.

276 Standen 1985, Bd. 2, S. 454, Anm. 7, nennt eine in Privatbesitz befindliche Serie der Groteskenfolge, auf deren Bordüren die von Cronström für die Berainbordüren gegebene Beschreibung zutreffe.

277 Standen 1985, Bd. 2, S. 441–455. Die in der vorliegenden Arbeit abgebildete Tapisserie stammt aus der heute in Schloß Bruchsal aufgehängten Serie (siehe hierzu Best.-Kat. Weinheim 2002, Kat.-Nr. 5).

278 Oelsner/Prinz 1989, S. 75. Die bei der Zerstörung der Raumfolge im Zweiten Weltkrieg teilweise erhalten gebliebenen goldbestickten Bänder des Audienzzimmers (Dresden, Museum für Kunsthandwerk, Inv.-Nr. 47 967, vgl. Abb. 154 bei Oelsner/Prinz [2]1990) gründen offensichtlich auf zwei der oben erwähnten

montants d'ornement von Daniel Marot (Jessen 1892, Taf. 207). Der Verweis auf Stiche Daniel Marots bereits in Ausst.-Kat. Essen 1986, S. 71 (Giesela Haase). Zahlreiche Bestandteile der für die Hochzeit von 1719 vorgenommenen Neuausstattung des Dresdner Paradeappartements gehen auf Musterentwürfe Marots zurück. Diese sind 1703 als Gesamtausgabe erschienen, von der sich ein Exemplar in der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden befindet. Neuerdings konnte nachgewiesen werden, daß die gestickten Bänder des Audienzzimmers in der Tat in Paris angefertigt wurden (Pisareva 2003).

279 Sangl 1990, S. 243.

280 Ausführlich zur roten Samtkammer und ihrer ursprünglichen Funktion: Peschken/Wiesinger 2001, Textbd. S. 95–97, Tafelbd. Taf. 237–254 und 276.

281 Die Spiegel sind dort im frühesten erhaltenen Inventar von 1706 bezeugt (Bersani 1997, S. 123).

282 Die ausführliche Beschreibung von Lorenzo Magalotti, des Reisebegleiters Cosimo III. Medici, aus dem Jahre 1668 wertete erstmals Krause 2002, S. 98–103 aus.

283 Kimball/Marie 1946, S. 98–101 mit Abb. 10–11. Die 1685 geplante Wandverkleidung gelangte zur Ausführung, wurde jedoch nicht in Versailles, sondern im Tuilerienschloß montiert (ebd., S. 101).

284 Vgl. die Aufstellung von Prunkgefäßen auf Trumeautischen in der 1686 fertiggestellten Spiegelgalerie von Versailles (Abb. in: Maxime Préaud, Inventaire du fonds français. Graveurs du XVII[e] siècle, Bd. 9: Sébastien Leclerc, Teil 2, Paris 1980, Nr. 3061). Für Porzellane erläutert die auf mehrere Räume verteilte Art der Aufstellung im Jahre 1768 der Pariser Kunsthändler Jean-Henri Eberts der Markgräfin Karoline Luise von Baden-Durlach (Lauts 1980, S. 284).

285 Zu diesem Entwurf, der das Titelblatt einer Serie darstellt: Thornton 1985, S. 55.

286 Jörg 1990, S. 143–148 und Wappenschmidt 1990/Porzellan, S. 67.

287 Jessen 1892, Taf. 133, 135, 137, 139, 141–143 und 146.

288 Wien, Akademie der bildenden Künste, die genauen Angaben im einleitenden Abschnitt zur Ausstattung.

289 Lorenz verweist auf die Wichtigkeit Daniel Marots für das Kabinett im Stadtpalais (Lorenz 1987, S. 227).

290 Im Berliner Schloß gab es ein vor 1701 installiertes Lackkabinett (Baer 2000, S. 295–296 mit Abb. 1–2). Zu dem frühen (um 1700) Spiegel-Porzellankabinett der Sophie Charlotte von Brandenburg-Preußen in Schloß Charlottenburg, das mit der Beschränkung des Porzellans auf das Kaminjoch gleichfalls holländisch beeinflußt war, und seinen holländischen Vorläufern: Windt 1999. Das 1708 entstandene, heute noch bestehende chinesische Kabinett in der Bamberger Residenz fußt ebenfalls auf holländischen Vorbildern (Sangl 1990, S. 141–150; die Quelle zur Datierung bei Dümler 2001, S. 156). Sangl verweist auf ein weiteres 1689 im badischen Schloß Durlach eingerichtetes indianisches Kabinett, das allerdings nicht erhalten ist (ebd., S. 143). Zum wahrscheinlich zur bauzeitlichen Ausstattung gehörenden Lackkabinett in Schloß Rastatt: Grimm 2000, S. 242–244. Vgl. allgemein auch die Ausführungen von Lohneis 1985, S. 97–101.

291 Dreger 1914, S. 279. Die Johann Bernhard Fischer von Erlachs Tätigkeit betreffende Quelle druckt Sedlmayr 1997, S. 418 (Nr. 74) als Regest ab.

292 Abb. 259 bei Koller 1993, vgl. auch Lohneis 1985, S. 73–75.

293 Jessen 1892, Taf. 153.

294 Der Holzplafond des Goldkabinetts wurde 1970–71 restauriert. Die damals gewonnenen Erkenntnisse zur Konstruktion der Decke wurden nicht fachmännisch dargelegt, sondern sind lediglich durch Figel 1972, 100–101, überliefert. Figel spricht nur von herausgeschnitzten Ornamenten. Die deutlich sichtbaren Holznägel, mit denen zahlreiche Ornamente auf dem Untergrund befestigt sind, könnten sich somit während der Restaurierung als spätere Zutat herausgestellt haben. Anhaltspunkte zur Konstruktion der Holzdecke lassen sich zudem den während der Restaurierung angefertigten Fotografien im Fotoarchiv des Bundesdenkmalamtes in Wien entnehmen.

295 Figel/Treffer 1979, S. 66. Die Erkenntnis, daß das Goldkabinett seinen neuen Aufstellungsort im Unteren Belvedere fand, erst bei Schreiden 1979.

296 Quoniam/Guinamard 1988, S. 97–100 mit Abb. 94.

297 Davario, Nr. 14026 (S. CCII).

298 Schreiden 1979, S. 128.

299 Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1127.

300 Der 1656 in Augsburg geborene Jonas Drentwett wurde im April 1701 auf Betreiben der einheimischen Maler aus Sopron ausgewiesen (Čsatkai 1969, S. 5)

und begab sich sodann nach Wien, wo er 1701 das Fresko im neuen Treppenhaus des Palais Dietrichstein in der Herrengasse malte (Rizzi 1996, S. 38).

301 Schriftquellen zu den Porzellanankäufen des Prinzen Eugen liegen bislang nur für 1708 und 1710 vor (Quellenanhang Dokument II, 5–6 und 35). Die von Heems 1710 auf ihren *gutt gusto* geprüften Einzelstücke dürften für das Porzellankabinett bestellt worden sein, die 1708 erwähnten zusammengehörenden Teller hingegen im Hinblick auf ein Tafelservice. Zwei große chinesische Porzellanteller mit dem Wappen des Prinzen Eugen befinden sich im Museo civico in Turin (freundlicher Hinweis von Paola Astrua, Turin). Bei diesen nicht mit der Bestellung von 1708 zu identifizierenden Tellern handelt es sich um sogenanntes *chine de commande*, bei dem das Wappen nach einer Vorlage in der chinesischen Manufaktur aufgebracht wurde. Dessen Preis überstieg den des normalen Porzellans um das Fünffache. Zu den Tellern: Ausst.-Kat. Turin 1998, Kat.-Nr. 309 (Lucia Caterina). Zum *chine de commande*: Jörg 1990, S. 148–149 mit umfangreichen Literaturangaben.

302 Schreiden 1979, S. 128, ihm folgt Lorenz 1987, S. 227. Alter und Geburtsort sowie die Zugehörigkeit Le Forts zur katholischen Religion gehen aus der Musterungsliste des österreichischen Pontonierkorps von 1754 hervor, dem dieser als 72-jähriger vorstand (Wien, KA, Musterliste Pontonier-Korps 1754, Karton 8614). Diese Quelle nannte erstmals Schreiden 1979, S. 123. Mit der Unterstellung des Pontonierkorps, das für den Bau von Kriegsbrücken zuständig war, hing vermutlich Le Forts Ernennung zum Obrist-Schiffamtsleutnant (Kleiner 1969, Taf. 1, siehe auch Zacharias 1960, S. 175) zusammen. Im Jahre 1727, als Le Fort du Plessy als Trauzeuge in Erscheinung trat, war er kaiserlicher Arsenalverwalter (Quellen zur Geschichte der Stadt Wien, I. Abteilung, Bd. 6, Wien 1908, Regest 8283, S. 149).

303 Kleiner 1969, Taf. 12, 22 und 92.

304 Madritsch 1986, S. 79.

305 Grimschitz 1959, S. 66. Auf der Angabe Grimschitz' fußen Zacharias 1960, S. 175; Rizzi 1985, S. 282 und The Dictionary of Art, 19 (1996), S. 69. Das Fehlen des Quellennachweises für das Jahr 1707 betonte bereits Schreiden 1979, S. 128.

306 Wien, Hofkammerarchiv, Hofzahlamtsbuch von 1708 (Bd. 50), fol. 300v, Nr. 1449: *Dem Tapezierer Le Fort abermahlen auf den kayserl. befehl, dann eine beykhommende anschaffung und drey Quittungen Fl. 800.* Diese hier erstmals publizierte Quelle verdankt die Autorin Christian Witt-Dörring, Wien, der sie ihr kollegialerweise zugänglich gemacht hat (siehe jetzt auch Ausst.-Kat. München 2003, Möbel, Kat.-Nr. 4 [Christian Witt-Dörring]). 1724 wurde Le Fort du Plessy für den Entwurf des Spiegelkabinetts im kaiserlichen Lustschloß Favorita auf der Wieden bezahlt (Schmidt 1933, S. 103). Als Entwerfer eines Paradebettes für Maria Theresia im Jahre 1736 ließ sich Le Fort nicht belegen (Ottillinger 1997, S. 648). Hingegen ist er für die Dekoration der kaiserlichen Gemäldesammlung in der Stallburg (um 1718–28) nachgewiesen (Lhotsky 1941–45, S. 393–394). 1743 hat er einen signierten und datierten Entwurf für einen Neubau der Hofburg vorgelegt (Wien, Staatsarchiv, AVA, Plansammlung, A-II-c/28, Teil 1).

307 Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1125.

308 Eine Charakterisierung des Versailler Tafelparketts gibt Götz 1995, S. 40–45 und 197–180.

309 Relations artistiques 1964, S. 23, Brief von Daniel Cronström an Nicodemus Tessin vom 22. Mai 1693: *Il n'y a qu' une seule pièce à Versailles dont le parquet soit par quarrés,* [...] *tout le reste est en lozanges à la nouvelle manière.*

310 Götz 1995, S. 35–40. Speziell zu den Friesböden der Bamberger Residenz: Sangl 1990, S. 151–159.

311 Zum Beispiel Kier 1976, Abb. 26 und 98.

312 Daviler [3]1699, S. 185 und Dictionnaire S. 181 sowie ders. 1710.

313 Das ausführliche französische Werk zu Verlegetechnik und Musterung von Tafelparkett, das Götz 1995, S. 40–45 heranzieht, stammt sogar erst aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (André Jacques Roubos, L'art du menusier, Paris 1769–75).

314 Möhlenkamp 1992, S. 30, die sich diesbezüglich auf eine nicht publizierte, im Auftrag des Landesdenkmalamtes Baden-Württemberg von Ulrike Grimm aufgrund der Inventare erstellte Dokumentation beruft.

315 Als Tafelgröße läßt sich im Goldkabinett 67 x 67 cm, im Paradeschlafzimmer 125 x 125 cm, im Audienzzimmer 86 x 86 cm und im Konferenzzimmer 130 x 130 cm ermitteln

316 Der einzige Autor, der bislang auf den Louis quatorze-Charakter der Paraderäume

im Stadtpalais des Prinzen Eugen aufmerksam gemacht hat, ist Dernjač 1903, S. 347.

317 Die Galerie d'Hercule im Hôtel Lambert wurde von Le Brun um 1650 wenige Jahre nach seiner Rückkehr aus Rom ausgemalt (Crest 1997, S. 218–219). Zur Ausmalung des 1660 fertiggestellten Hôtel Amelot de Bisseuil: Lavalle 1987, S. 190–191 sowie Courtin 1998; das Deckengemälde der dortigen Galerie de Psyché stammt von dem Vouet-Mitarbeiter Michel Corneille. Zu den Deckengemälden des Hôtel Brûlard: Barreau 1998.

318 Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein formulierte diese Rangordnung in seinem um 1670 verfaßten handschriftlichen Traktat (zuletzt: Polleroß 1999, S. 306 und Matsche-von Wicht 1999, S. 300–301) und begründete sie mit Argumenten der Haltbarkeit und des finanziellen Aufwandes. Matsche-von Wicht 1999 nimmt bezüglich der Deckenzier im Wiener Profanbau in Anlehnung an das 1718 von Leonhard Christoph Sturm herausgegebene Architekturtraktat *(Vollständige Anweisung grosser Herren Palläste)* und in Anlehnung an die Arbeit von Gerhard Egger (siehe hierzu die Ausführungen im Kapitel „Einleitung, Forschungsüberblick und methodische Vorgehensweise") eine Unterteilung nach italienischer und französischer Art vor, der zufolge die Quadraturmalerei zu einem italienischen, bevorzugt mit Marmor und Stuckmarmor arbeitenden Ausstattungstyp gehöre, das Einsatzbild oberhalb eines Kranzgesimses aus Gips hingegen zu einem französischen Ausstattungstyp. Diese starre Verknüpfung eines Ausstattungstyps mit einem Ursprungsland und die im Fall des französischen Typs zudem nicht am Bestand des Ursprungslandes gewonnene Charakterisierung haben Matsche-von Wicht bezüglich der Wiener Palais des Prinzen Eugen zu meines Erachtens unzutreffenden Einschätzungen geführt: Im Stadtpalais habe Prinz Eugen Quadraturmalerei angewandt, weil es zu dieser Zeit noch keine Normierungen bezüglich der Ausstattung von Palais gegeben habe (ebd., S. 311), im Unteren Belvedere habe er im Paradeschlafzimmer auf Quadraturmalerei zurückgegriffen, weil der danebenliegende Saal mit (italienischem) Stuckmarmor versehen ist (ebd.); im Oberen Belvedere hingegen habe er nach französischer Art Einsatzbilder verwandt, da es ein Piano nobile gäbe (ebd.).

319 Bislang hat einzig Lorenz 1987, S. 231–232, auf die für Wien ungewöhnliche Verwendung der Quadratur im Paradeappartement hingewiesen, wobei er allerdings anschließend den Sachverhalt durch die Gleichsetzung der Quadraturmalerei im Paradeappartement des Prinzen Eugen mit derjenigen in großen Sälen, Gartenräumen und Galerien anderer Palais wieder vereinfachte. Vgl. auch die unzutreffende Einschätzung von Grimm 1978, S. 92, die Ausmalung der Paraderäume im Stadtpalais des Prinzen Eugen sei in Wien kein Einzelfall gewesen. Auch Matsche-von Wicht 1999, S. 303 verkennt die Sonderstellung der Quadraturmalerei im Paradeappartement des Prinzen Eugen, wenn sie die dortigen Plafonds als Vorläufer für die späteren, mit Bologneser Scheinarchitektur ausgemalten Plafonds von großen Sälen und Treppenhäusern nennt.

320 Knall-Brskovsky 1984, S. 121–122; Saur AKL, 15 (1997), S. 252–253; Barock 1999, Abb. 10.

321 Der Saal des nicht mehr bestehenden Gartenpalais Czernin in der Leopoldstadt wurde von Domenico Egidio Rossi und Antonio Beduzzi ausgemalt. Die betreffenden Verträge publizierte Passavant 1967, S. 200–201; eine Querschnittzeichnung des noch nicht ausgemalten Saals bei Naňková 1968.

322 Die teilweise freigelegte Saalausmalung im Stadtpalais des in Bologna gebürtigen Generals Caprara stammt möglicherweise ebenfalls von Domenico Egidio Rossi und Antonio Beduzzi (Rizzi 1989).

323 Zur 1685–87 geschaffenen Ausmalung von Schloß Lustheim ausführlich: Bauer-Wild 1989 sowie Kupferschmied 1995, S. 94–108.

324 Eine gute Charakterisierung der bolognesischen Quadraturmalerei gibt Lademann 1997.

325 Lademann 1997, S. 98–112.

326 Lademann 1997, S. 82–85.

327 Zu der in diesem Abschnitt vorgetragenen Argumentation: Mazza 1990.

328 Den Saal malten Domenico Santi und Domenico Maria Canuti aus, den Paraderaum unter anderem der 1704 an den Hof des Markgrafen von Baden-Baden nach Rastatt berufene Giuseppe Rolli.

329 Chiarini stand dabei der Figurenmaler Donato Creti zur Seite.

330 Zum Aufenthalt Chiarinis und Lanzanis in Mailand: Zanotti 1739, Bd. 1, S. 272 und Saur AKL, 18 (1998), S. 503. Zum Aufenthalt des Prinzen Eugen in Mailand: Braubach 1963, Bd. 1, S. 233. Die Verknüpfung von Chiarinis und Lanzanis Tätigkeit bei der Familie Archinto in Mailand mit deren kurz darauf

erfolgter Berufung durch den Prinzen Eugen legte erstmals Ilg 1889, S. 12 nahe.

331 Eine ausführliche Beschreibung der Quadratur von Audienz- und Paradeschlafzimmer bei Knall-Brskovsky 1984, S. 140–145, die die Unterschiede zwischen den beiden Räumen alleine entwicklungsgeschichtlich begründet.

332 Best.-Kat. Wien 1991, S. 39, 48, 61, 114 und Taf. 155–157. Die Maße betragen etwa 125 x 125 cm. Siehe auch Ausst.-Kat. Schloßhof 1986, Kat.-Nr. 5.4 (Wolfgang Prohaska). Prohaska geht in seinem Beitrag von 1986 von insgesamt nur vier, anstatt in Wirklichkeit fünf, benötigten Supraportengemälden aus, da er anscheinend nicht bedacht hat, daß das Audienzzimmer nicht eine, sondern zwei Türen besaß. Die eine Tür führte in die offizielle Antichambre, die andere in das Paradeschlafzimmer. Aufbauend auf Prohaska vertrat Christel Thiem die nicht zutreffende Ansicht, das Gemälde Dal Soles mit dem Traum der Dido sei nicht als Supraporte, sondern als Galeriebild gemalt worden (Ausst.-Kat. Frankfurt a. M. 1988, Kat.-Nr. D 12; sowie Thiem 1990, S. 104).

333 Neben den beiden bereits im Zusammenhang mit der Ausstattung des Paradeschlafzimmers genannten Bilden von Crespi („Chiron lehrt Achill die Kunst des Bogenschießens" und „Charon rudert Aeneas und die Sibylle über den Styx" und dem im Zusammenhang mit dem Audienzzimmer genannten Bild von Gennari („Theseus mit den Töchtern des Minos") stellen die beiden auf den Ansichten Salomon Kleiners jeweils im Rücken des Zeichners angebrachten Bilder den „Traum der Dido" (Dal Sole) und „Orpheus und Euridike" (Burrini) dar.

334 Lorenz 1987, S. 225–226 und 232–234 sowie ders. 1993, S. 297–298, vgl. auch Ausst.-Kat. Schloßhof 1986, Kat.-Nr. 5.4 (Wolfgang Prohaska).

335 Auf die Gemeinsamkeit der mythologischen Themen wies bereits Lorenz 1993, S. 298 hin.

336 Zu der im Barock verbindlichen Gattungshierarchie: Gaehtgens 1996, S. 34.

337 Den den Supraportengemälden gemeinsamen dunklen Hintergrund nennt auch Riccòmini 1999, S. 210.

338 Vgl. dagegen Lorenz 1993, S. 298, der die stilistische Uneinheitlichkeit der Supraporten dahingehend deutet, Prinz Eugen habe als qualitätsbewußter Sammler unterschiedliche Beispiele der modernsten Strömungen der bolognesischen Malerei in seinen Paraderäumen vereinen wollen.

339 Bagni, 1986, S. 170, vgl. auch Lorenz 1987, S. 225, Anm. 12.

340 Miller 1991, S. 32 mit Fig. 15. Den Stich fertigte im Jahr 1700 Pasinellis Schüler Giovan Gioseffo Dal Sole an.

341 Durch ein Mobilieninventar, das wegen ihrer Zugehörigkeit zur wandfesten Ausstattung keine Supraporten verzeichnet, weiß man, daß Caprara in seinem Wiener Stadtpalais mehrere Gemälde Gennaris und Crespis verwahrte (Rizzi 1989, S. 26), vgl. auch Burkarth 1990, S. 207.

342 Lorenz 1989 und Miller 1991.

343 Burkarth 1990, S. 208. Wichtige Kontaktpersonen waren der Bologneser Senator Virgilio Davia und dessen Sohn Giovanni Battista Davia, der 1701 Generaladjudant in der kaiserlichen Armee in Oberitalien war (zu Giovanni Battista Davia zusätzlich zu den von Burkarth 1990 angegebenen Quellen: Feldzüge 1878, Bd. 6, S. 301).

344 Nach Oehler 1944, S. 52.

345 Pöllnitz 1735 [1729], S. 227–228.

346 Pöllnitz 1735 [1729], S. 229.

347 Pöllnitz 1737 [teilweise vor 1729], S. 32.

348 Keyßler 1741 [1730], S. 938.

349 Kraft 1947, S. 64–69. Krafts Überlegungen hinsichtlich einer schon von Prinz Eugen vorgenommenen Raumunterteilung sind wenig plausibel und werden schon alleine durch die zeitgenössischen Beschreibungen der flämischen Gesandtschaft und im sechsten Band der Helden-Thaten widerlegt. Die Galerie wurde kurz nach 1752 unterteilt, um das Appartement der Gemahlin des Grafen Karl Ferdinand Königsegg aufzunehmen, der als Präsident des Münz- und Bergwesens für seine Person das Paradeappartement des Prinzen Eugen bezog (Figel 1972, Beilage 8, S. 2).

350 Kraft 1947, S. 64–69, dort auch die hier publizierte schematische Zeichnung des Freskos.

351 Kraft 1947, S. 64 und Blauensteiner 1972, S. 166. Einige Tafeln der Galerielambris wurden unter Maria Theresia in das Goldkabinett versetzt (vgl. auch Blauensteiner 1972, S. 166).

352 Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1128.

353 Journal 1849, S. 85 und Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1128.

354 Quellenanhang Dokument II, 22–23, 25–27, 29–30 und 34. Der Seidenstoff

wurde in London eigens nach Wünschen des Prinzen Eugen gewebt und eingefärbt (ebd. Dokument II, 25), was darauf schließen läßt, daß es sich um eine sehr große Menge gehandelt hat, die durchaus auf fünf Fenster berechnet gewesen sein kann.

355 Journal 1849, S. 85.

356 Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1128.

357 Das Aussehen des Kaminjochs überliefern die Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1128. Die Lage des Kamins ließ sich während den 1964–72 durchgeführten Renovierungsarbeiten ermitteln (Figel 1972, S. 69).

358 Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1128.

359 Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1128–1129.

360 Journal 1849, S. 86.

361 Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1126: *Zwischen den fünf Fenstern und an der Seite des Kamins stehen Tische von vergoldeter Bildhauerarbeit, auf deren letzteren zweien chinesische lackierte Kästchen stehen.*

362 Zur Porzellanlieferung von 1750: oben im Abschnitt zum Kabinett sowie Seeger 2002. Die Lackkabinette, die derzeit im zweiten Obergeschoß des Palazzo Reale aufgestellt sind, erreichen zusammen mit den Gestellen eine Höhe von 148,5 cm. Die einzelnen Schränke sind 76 cm hoch, 91 cm breit und 52,5 cm tief. Sie werden in Seeger 2002 erstmals publiziert und besprochen.

363 Holzhausen 1959, S. 62–70 und 162–195 sowie für Berlin Baer 2000, S. 299–313 und für Dresden Haase 2000.

364 Ein Reihe original asiatischer Kabinettschränke, die möglicherweise vom bayerischen Kurfürsten Max Emanuel während seiner Statthalterschaft der spanischen Niederlanden erworben wurde, besprechen Holzhausen 1954 und Sangl 2000. Für umfangreiche Literaturhinweise danke ich Dieter Büchner, Stuttgart.

365 Das Kriterium der Schlüsselöffnungen bei Baer 2000, S. 302–304 mit Anm. 64.

366 Siehe hierzu unten den Abschnitt zur Datierung des Oberen Belvedere.

367 Die goldenen Bilderrahmen überliefert erstmals die flämische Gesandtschaft (Journal 1849, S. 85). Sie werden durch die Beschreibung in den Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1128 und das Gemäldeinventar (Auer/Black 1985, S. 343–344, Nr. VIII) bestätigt.

368 Der Raum wird im Gemäldeinventar unter der Bezeichnung *l'entrée derrière la galerie* aufgeführt (Auer/Black 1985, S. 346, Nr. XII, 29–30). Die kurz nach dem Tode des Prinzen Eugen verfaßten Helden-Thaten erwähnen für diesen Raum keine Bilder (Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1128).

369 Frank 1987, S. 104: [Louis Dorigny] *fu chiamato à Vienna per dipingere nel Pallazzo del Principe Eugenio di Savoia, dove ha fatto le figure d'una delle principale Camere, come anco quelle della Galeria della piccola Bibliotecca.* Die Angabe Zanottis, Chiarini habe bei seinem zweiten, 1709 angetretenen Wienaufenthalt außer der Galerie und einem großen Raum auch die Bibliothek ausgemalt (Zanotti 1739, Bd. 1, S. 277), hat man allem Anschein nach damit zu erklären, daß Zanotti aus der damaligen Doppelfunktion der Galerie auf zwei verschiedene Räume schloß (vgl. dagegen Lorenz 1987, S. 228, der davon ausgeht, daß es im Stadtpalais einen von Chiarini ausfreskierten Bibliotheksraum gab, von dem wir heute keine Kenntnis haben). In der Literatur zu Prinz Eugen stößt man immer wieder auf die Angabe, Lady Mary Wortley Montagu habe im Januar 1717 die Bibliothek und die Stichsammlung des Prinzen Eugen besichtigt (Braubach 1965/Gemäldesammlung, S. 33; Auer/Black 1985, S. 333). Diese Nachricht geht auf einen gefälschten Brief zurück, den Oehler 1944, S. 340–342 ohne Kenntnis der Fälschung referiert (vgl. dagegen Wortley Montagu [3]1980, S. 293).

370 Schulten 1999, S. 35, 38–39.

371 Auer/Black 1985, S. 343–344. Ein Teil der 1736 in der Galerie aufgehängten Gemälde befindet sich heute in der Galleria Sabauda in Turin (Spantigati 1982, S. 43–45).

372 Die genauen Maße sind 315 x 236 cm. Im Gemäldeinventar von 1736 (Auer/Black 1985, S. 343, Nr. VIII, 7) ist gerade dieses Bild viel zu klein angegeben (vgl. Auer/Black 1985, S. 333, Anm. 16), was vermutlich darauf zurückzuführen ist, daß das Gemälde wegen seiner Bedeutung für die Familientradition der Savoyer ohnehin nicht für den freien Verkauf vorgesehen war.

373 Die Besitzgeschichte des Reiterporträts rekonstruiert Claretta 1889–90. Das Jahr 1730 als ungefähres Datum des Geschenks an Prinz Eugen bei Braubach 1965/Gemäldesammlung, S. 35–36.

374 Die Ankaufsumstände überliefert der Sohn des seinerzeit vermittelnden Kunsthändlers Jean Mariette, Pierre Jean Mariette (siehe hierzu Conze 1886, S. 1–3 sowie Braubach 1965, Bd. 5, S. 381, Anm. 190).

375 Mariette 1851–60, Bd. 2, S. 259–261: *à Vienne, où je l'ai veue* [la statue] *et où elle est demeurée dans le palais du prince jusqu'à sa mort.*

376 In der Literatur hat sich dennoch die Aussage etabliert, der betende Knabe habe sich im Unteren Belvedere befunden (Noll 1963, S. 64; Hackländer 1997, S. 25 und 29). Der von Hackländer als Gewährsmann angeführte C. A. Böttiger (1820) war bezüglich des betenden Knaben offenbar nicht gut informiert. Er gibt für den betenden Knaben fälschlicherweise die gleiche Provenienz aus Portici an wie für die im Unteren Belvedere aufgestellten sogenannten Herculanerinnen (siehe Conze 1886, S. 6).

377 Pöllnitz 1737 [teilweise vor 1729], S. 32.

378 Ohne Legende erstmals publiziert in Ausst.-Kat. Schloßhof 1986, Kat.-Nr. 21.60 (Wilhelm Georg Rizzi).

379 Koller 1993, S. 149 mit Abb. 219. Die heutige Stuckdecke ist neobarock (ebd.).

380 Koller 1993, S. 149 mit Abb. 221–224.

381 Wie aus der Legende hervorgeht, war die Kaminöffnung aus schwarzem Marmor, der Aufsatz aus weiß gefaßtem Holz mit vergoldeten Ornamenten.

382 Der Ofen war laut Legende weiß mit vergoldeten Ornamenten.

383 Wortley Montagu [3]1980, S. 290 (Brief vom 17. Dezember 1716).

384 Irmscher 1991, S. 96.

385 Viale 1952, S. 65–66 mit Taf. 58 a und b sowie Best.-Kat. Turin 1972, S. 526–527 mit Fig. 14–15. Zum Atelier des Jodocus de Vos: Heinz 1995, S. 210–214.

386 Ferrero-Viale 1959, S. 286.

387 Die wandfüllenden Stücke sind 4,9, die Zwischenfensterstücke 4,5 Meter hoch.

388 Aus konservatorischen Gründen werden die Tapisserien zusammengerollt in einem Depot aufbewahrt. Die folgende Farbcharakterisierung basiert auf Ektachromen im Ufficio Catalogo della Soprintendenza dei Beni Artistici e Storici del Piemonte, Turin.

389 Heinz 1995, S. 250 mit Abb. 98. Weitere Abbildungen der Götterportieren, von denen sich Serien in Paris, Mobilier national, in Stockholm, schwedischer Kronbesitz, und in Rom, Palazzo del Quirinale (Forti Grazzini 1994, S. 416–439), erhalten haben, bei Heinz 1995, S. 250 und Göbel 1928, Bd. 2, Abb. 125–126.

390 Eine eingängige Charakterisierung der Manufaktur von Beauvais gibt Heinz 1995, S. 151–157.

391 Zu dieser Serie: Standen 1985, S. 441–458.

392 Diese Einschätzung bei Heinz 1995, S. 212.

393 Feldzüge 1889, Bd. 14, Supplementbd., S. 67 (Briefentwurf des Prinzen Eugen an Benedetti vom 1. März 1712, von London aus: *Sei recht, dass er dem de Vos die Spalier gewiesen* [..] *habe*). Sollte die unten (Anm. 400) geäußerte Vermutung zutreffen, daß im Speisesaal des Stadtpalais die Erdteile-Serie von de Vos hing, so könnte mit der Überweisung vom Februar 1712 zusätzlich oder freilich auch ausschließlich jene Serie bezahlt worden sein.

394 Der Aufenthalt im März 1709 geht aus Feldzüge 1886, Bd. 11, Supplementbd., S. 36 hervor (Brief des Prinzen Eugen an Gallas vom 2. März 1709), der allerdings nur dreitägige Aufenthalt im November 1710 geht aus Feldzüge 1887, Bd. 12, Supplementbd., S. 457 hervor (Brief des Prinzen Eugen an Kaiser Joseph I. vom 17. November 1710).

395 Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1130.

396 Figel 1972, S. 124.

397 Figel 1972, S. 110.

398 Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1129.

399 Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1129 und Journal 1849, S. 84–85.

400 Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1129. Dieser Angabe könnte allerdings eine Verwechslung mit den Inhalten der sogenannten Kriegskunstserie zugrunde liegen, zu der ja auch, wie oben erwähnt, ein Seegefecht mit Schiffsuntergang gehörte. Die Kriegskunstserie hing seit etwa 1724 in der offiziellen Antichambre und im Audienzzimmer, war zum Zeitpunkt als die Beschreibung für die Helden-Thaten verfaßt wurde, jedoch bereits wieder von den Wänden genommen. In Turin hat sich die Asien-Tapisserie einer vierteiligen Erdteile-Serie aus dem Brüssler Atelier des Jodocus de Vos erhalten (Viale 1952, S. 66–67 mit Taf. 59a sowie Best.-Kat. Turin 1972, S. 526 mit Fig. 13), für die aus zwei Gründen eine Provenienz aus dem Nachlaß des Prinzen Eugen in Betracht zu ziehen ist. Sie wurde erstens im selben Atelier wie die Groteskentapisserien des Konferenzzimmers gewebt und ließ sich zweitens wie diese in Turin mit keinem Ankaufsbeleg in Verbindung bringen (Ferrero-Viale 1959, S. 286). Sollte die Turiner Erdteile-Serie aus dem Nachlaß des Prinzen Eugen stammen, so kommt als Ort der Hängung in der Tat der Speisesaal des Stadtpalais in Betracht.

401 Die Herkunft der mobilen Ausstattung des Göttweiger sogenannten Gobelinzimmers aus dem Nachlaß des Prinzen Eugen hat erstmals Tietze 1907, S. 53, schriftlich fixiert, wobei sich Tietze vor allem auf die weiter unten zu besprechende Sitzgarnitur bezieht. Weitere Literatur: Ausst.-Kat. Göttweig 1983, Kat.-Nr. 851 mit Farbtaf. und Abb. auf S. 151 sowie Lechner 1988, S. 34. Im Stiftsarchiv Göttweig sind bislang keine Unterlagen zur überlieferten Prinz Eugen-Provenienz der Stücke aufgetaucht.

402 Eine Farbabb. des Aquarells in Ausst.-Kat. Göttweig 1983, Kat.-Nr. 851.

403 Lechner 1988, S. 34.

404 Medaillons und Sinnsprüche bei Tietze 1907, S. 489–490 sowie in Ausst.-Kat. Göttweig 1977, S. 5.

405 Lechner 1988, S. 34.

406 Lechner 1988, S. 34.

407 Ausst.-Kat. Göttweig 1983, Kat.-Nr. 851.

408 Der Ankauf gebrauchter Mobilien ist beispielsweise für die Klosterneuburger Kaiserzimmer dokumentiert (Weigl 1989, S. 122 und 134).

409 Die Göttweiger Tapisserien messen in der Breite 5,27, 4,53 und 3,93 Meter. Die breiteste Tapisserie (5,27 Meter) könnte sich zusammen mit einem Ofen an der Ostwand (7,4 Meter) befunden haben. Für die mittlere Tapisserie (4,53 Meter) kommt zusammen mit dem Ofen, einer Tür und einer Blendtür die Wand zum privaten Schlafzimmer (10 Meter) in Frage, für die schmalste Tapisserie (3,93 Meter) kommt zusammen mit einer Tür und einer Blendtür die Wand zum Speisesaal (8, 2 Meter) in Frage.

410 Gemäß dem Aquarell von Rudolf von Alt und der in Göttweig am Trumeau erhaltenen gemalten Borte füllte die vierte Tapisserie den gesamten Trumeau aus, der 2,4 Meter breit ist. Im Stadtpalais hatten die Zwischenfensterstücke der Groteskenserie eine Breite von 0,71 und 0,80 Metern.

411 Es ist nicht ganz klar, ob es zu Zeiten des Prinzen Eugen im östlichen Teil der Fensterwand des gewöhnlichen Audienzzimmers eine Tür zum Treppenhaus des östlichen Erweiterungsbau gegeben hat. Auf dem Plan von 1840/41 ist eine Tür eingezeichnet, auf dem in der Albertina aufbewahrten älteren Plan aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hingegen nur eine Nische (Kurdiovsky/Grubelnik/Pichler 2001, Abb. 42).

412 Tietze 1907, S. 489; Lechner 1988, S. 34–35; sowie Schuette/Müller-Christiansen 1964, S. 56 mit Abb. 444, die die Stickerei in die südlichen Niederlande lokalisieren.

413 Wien, ÖNB, Bildarchiv, Stichwort Göttweig.

414 Feulner 1980, S. 145 bezeichnet die Sitzbank mit hohen schrägen Seitenlehnen als Vorgänger des Kanapees. Sie scheint im Reich noch bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts geläufig gewesen zu sein, da sie sich beispielsweise im Vorzimmer des um 1750 möblierten Paradeappartements in Schloß Weikersheim findet (Merten o. J., S. 23). Die beiden zur Göttweiger Sitzbank gehörenden Kissen wurden auf der Fotografie durch ein weiteres Kissen mit volkstümlich anmutender Stickerei in der Art des erwähnten schmalen Tapisserien-Zusatzstückes ergänzt.

415 Claretta 1889–90, S. 556–560. Die Anzahl der Stücke geht aus den Verkaufsunterlagen von 1742 hervor (ebd., S. 560).

416 Eine ausführliche Besprechung der Serie anhand des einzigen erhaltenen, heute im Quirinal befindlichen Stückes bei Forti Grazzini 1994, Bd. 1, S. 170–182, mit sehr guten Farbabb.

417 Claretta 1889–90.

418 Forti Grazzini 1994, Bd. 1, S. 170–182, vgl. auch Ferrero-Viale 1959, S. 269 und 290 mit Fig. 1. Zusammen mit dem van Dyckschen Reiterporträt wurden die Merkurliebschaften aus dem Nachlaß des Prinzen Eugen von Carlo Emanuele III. für Turin erworben. In den Quirinal gelangte das dort befindliche Stück 1951.

419 Siehe oben im Abschnitt „Wegeführung und Appartementeinteilung" die Ausführungen zum Wohnappartement von 1708.

420 Auer/Black 1985, S. 344 (Nr. X).

421 Auer/Black 1985, S. 344 (Nr. IX): *Deux pièces historiques sur les portes de Joseph del Sole.*

422 Zanotti 1739, Bd. 2, S. 302. Heinz 1967, S. 73 mit Anm. 13, der erstmals die Angabe Zanottis auf das im Kunsthistorischen Museum in Wien erhaltene Bad der Diana bezog, schlug seinerzeit als Anbringungsort das Goldkabinett vor.

423 Zur Charakterisierung Dal Soles: Thiem 1990 und Ausst.-Kat. Darmstadt 1994, S. 126–131 und 159–160.

424 Best.-Kat. Wien 1991, S. 114 mit Taf. 155 (Bad der Diana, 64 x 100 cm); zu dem Gemälde: Thiem 1990, S. 105.

425 Thiem 1990, S. 144.

426 Zur Bibliothek des Prinzen Eugen: Ausst.-Kat. Wien 1986/Bibliotheca sowie die ausführliche Beschreibung in den Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1130–1137.

427 Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1135.

428 Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1131.

429 Die hölzernen Obelisken gehen aus der Beschreibung in den Helden-Thaten hervor (Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1135). Salomon Kleiner hat diese Obelisken wohl der Einfachheit halber als aufgemalte Wanddekorationen wiedergegeben (vgl. auch Lorenz 1987, S. 228–229).

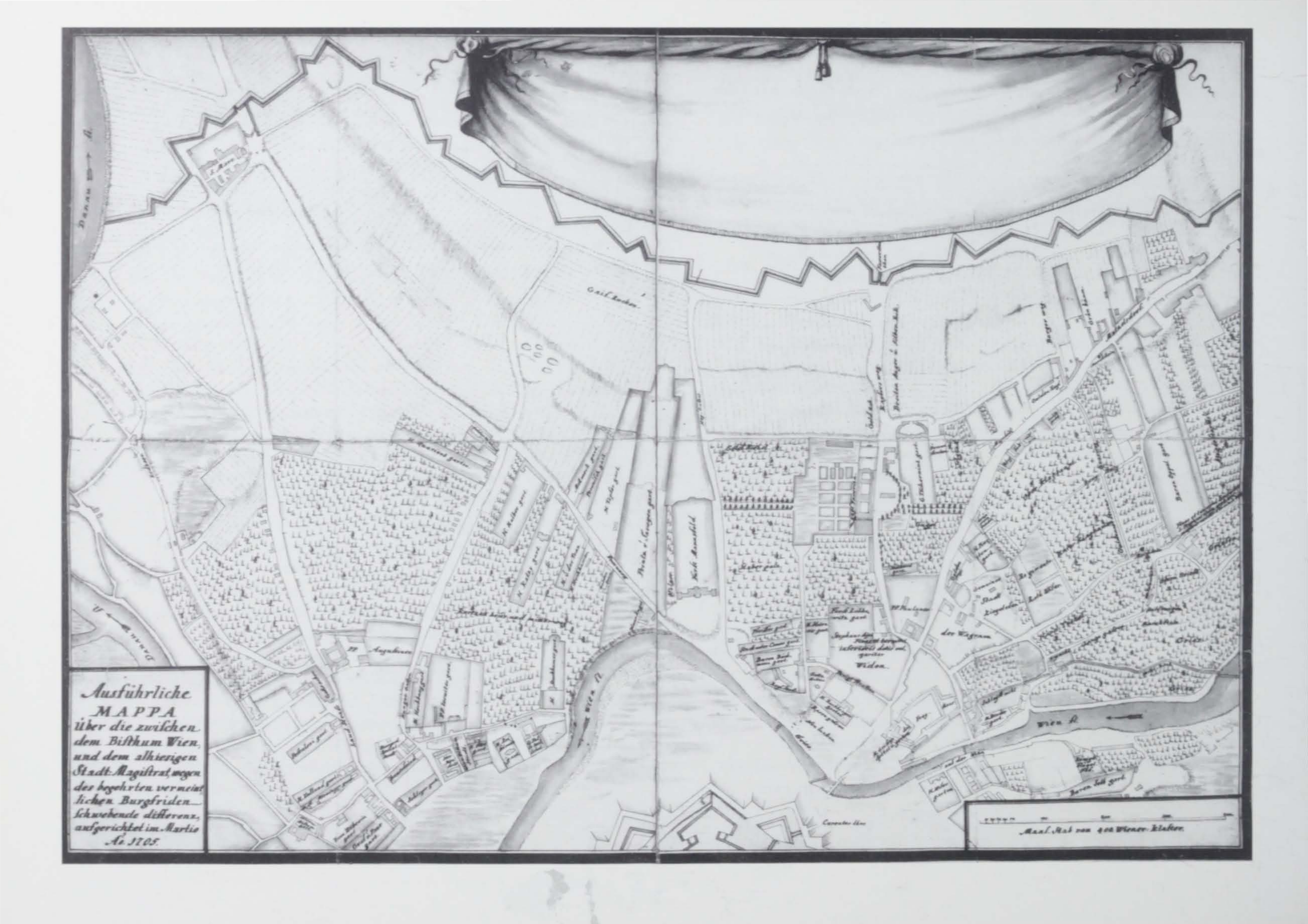
430 Vgl. Daviler [3]1699, S. 341–342, Thornton 1984, S. 70 und Pons 1995, S. 156–57 und 200–208.

431 Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1130.

432 Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1130. Anhaltspunkte zur Farbe Grün als typische Studierzimmerfarbe bei Krause 1996, S. 160; siehe auch Wappenschmidt 1990, S. 202.

433 Vgl. Lorenz 1987, S. 228–229.

434 Auf die ehemaligen Bücherschränke des Prinzen Eugen in der Bibliothek des Theresianums (dort im zweiten Raum) machte mich freundlicherweise Christian Witt-Dörring, Wien aufmerksam. Vgl. auch Ausst.-Kat. Wien 1969, S. 10 sowie Kurdiovsky/Grubelnik/Pichler 2001, S. 137, die allerdings den ersten, nicht die Bücherschränke des Prinzen Eugen enthaltenden Bibliotheksraum im Theresianum abbilden.


Ausführliche
MAPPA
über die zwischen
dem Bisthum Wien,
und dem alhiesigen
Stadt-Magistrat, wegen
des begehrten vermeint
lichen Burgfriden
schwebende differenz,
aufgerichtet im Martio
Ao. 1705.
Maaß-Stab von 400 Wiener-Klafter.
Wien fl.
Danau fl.
Widen
der Wagram

Die Planungs- und Baugeschichte der Vorstadtanlage Belvedere

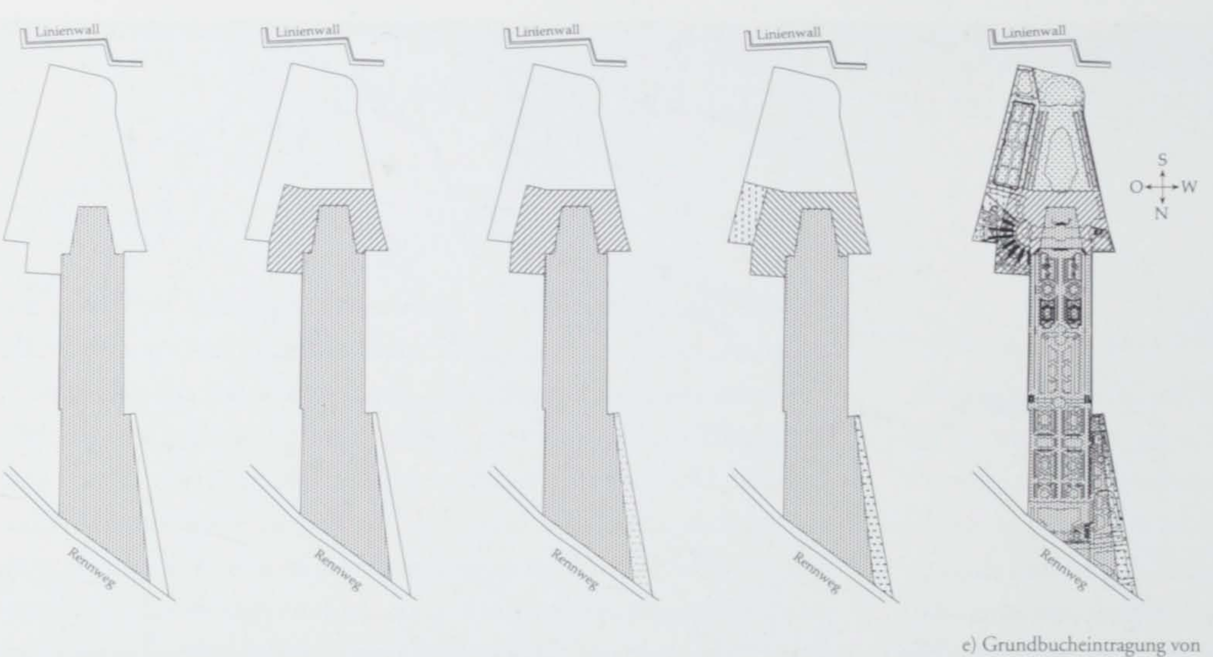
Grunderwerb und frühe Planungen

Am 30. November des Jahres 1697, als in der Himmelpfortgasse die Errichtung des Stadtpalais in vollem Gange war, konnte Prinz Eugen südöstlich der inneren Stadt, am Rennweg, ein Grundstück erwerben,[1] das ihm in mehrfacher Hinsicht als geeignet für die Errichtung eines Vorstadtgartens und -palais erscheinen musste. Das Grundstück lag im noch unbebauten Gelände zwischen den Vorstädten Landstraße und Wieden (Abb. 60) und teilte mit der westlich anschließenden Vorstadt Wieden, die wegen ihrer schönen Aussicht auf die Stadt Wien zum bevorzugten Ort hochherrschaftlicher Gärten geworden war, die Hanglage. In verhältnismäßig geringer Entfernung zum Grundstück des Prinzen Eugen lag am Ostrand der Vorstadt Wieden die kaiserliche Sommerresidenz Favorita als damals flächenmäßig größte Anlage. Auch die unmittelbare Nachbarschaft versprach gesellschaftlich hochstehend zu werden, da das westlich angrenzende Terrain etwa zur gleichen Zeit, seit Oktober 1697, durch den kaiserlichen Oberhofmarschall Graf Heinrich Franz Mansfeld Fürst Fondi angekauft wurde.[2]

Seite 158: Abb. 60: Grundrißplan der Vorstädte Wieden und Landstraße, 1705, WStLA

Prinz Eugen musste die für eine hochherrschaftliche Bebauung erforderliche Grundstücksgröße nicht mühsam von verschiedenen Eigentümern zusammenkaufen, sondern konnte ein zusammenhängendes und angemessen großes Terrain von dem kaiserlichen Leibarzt Doktor Franz Stockhammer erwerben (Abb. 61a).[3] Das Grundstück hatte sogar bereits die für Wiener Vorstadtgärten charakteristische Form eines langgestreckten, mit einer Schmalseite an eine Straße grenzenden Rechtecks. Zudem wies es keine tiefgreifende Bebauung auf,[4] da die Hangseite des Rennwegs bis zur Türkenbelagerung von 1683 als Weinberg genutzt worden war und erst um 1700 durch Ankäufe von kleinen Weinberg- und Ackerparzellen zu großzügigen Baugründen für adlige und bürgerliche Lustgärten umgestaltet wurde.[5] Die erst kurz zuvor eingeleitete Erschließung brachte den Vorteil mit sich, daß sich das Gartengrundstück auf lange Sicht erweitern ließ. In den kleinteiliger parzellierten und dichter bebauten Vorstädten der Wieden, der Rossau oder der Alservorstadt wäre dies nicht ohne weiteres möglich gewesen.

Der Rennweg war vom Stadtpalais in der Himmelpfortgasse per Kutsche in kurzer Zeit zu erreichen. Über die Kärntner Straße und das Kärntner Tor führte der Weg auf das Glacis (Abb. 62),



a) November 1697 b) Sommer 1706 c) September 1708 d) November 1716 e) Grundbucheintragung von 1721. Besitz seit etwa 1717/18

Abb. 61: Schematische Darstellung der Grundstücksankäufe für den Belvederegarten

Seite 161:
Abb. 62: Ansicht Wiens vor dem Kärntner Tor, 1720 (Johann Adam Delsenbach) (WLB Nicolai 154, fol. 42)

überquerte den Wienfluß mit einer Steinbrücke und mündete dann, nach einem kurzen Stück Weg entlang der Wien, in den Rennweg, der sich in seinem weiteren Verlauf mit der wichtigsten Ausfallstraße Wiens nach Osten, der ungarischen Landstraße verband.[6] Der einzige Nachteil des Grundstücks war, daß es, wie die gesamte Gegend östlich von Wien, sehr trocken war. Wasser gab es vor allem im Westen der Stadt, wo zahlreiche aus dem Wiener Wald und der weiteren Umgebung kommende Wasserläufe der Donau zuflossen.[7]

Zur Bezahlung des stockhammerschen Geländes war Prinz Eugen gezwungen, mehrere Hypotheken auf das Grundstück des Stadtpalais aufzunehmen. Die endgültige Übernahme vollzog sich erst im Jahre 1701.[8] Planungen zur Gestaltung des neuen Anwesens setzten jedoch schon unmittelbar nach dem Kauf ein. Prinz Eugen beriet sich zunächst mit dem Bolognesen Graf Luigi Ferdinando Marsigli, einem befreundeten Gelehrten und Gefährten in der kaiserlichen Armee. Luigi Ferdinando Marsigli war Naturforscher, Kartograph, General und Diplomat. Daneben nahm er Festungen zeichnerisch auf und betätigte sich als Fortifikationsingenieur. Prinz Eugen und Marsigli waren 1683 beziehungsweise 1682, also fast gleichzeitig, nach Wien gekommen, dort von denselben Leuten gefördert worden und beide in die kaiserliche Armee eingetreten.[9] Beide waren bei


J. A. Delsenbach del. et sculp. Viennæ 1720.
Prospect der Stadt Wien vor dem Kärntner-Thor. Vûe de la Ville de Vienne hors de la Porte de Carinthie
1. St. Steffan. 4. Kayserl. Burg. 7. Mineriten. 10. Dominicaner. 13. Kärntner Thor. 16. Der Tandel Marckt.
2. St. Anna. 5. Augustiner. 8. St. Peter. 11. Schotten-Kirche. 14. der Müntz oder Wasser-Thurn. 17. Fluß die Wien genant.
3. Franciscaner. 6. St. Michael. 9. untern Jesuiter. 12. Frauen Closter bey St. Jacob (Jacoberinnen. 15. Stuben-Thor. 18. der Khalenberg.

der bis zum Frieden von Karlowitz im Januar 1699 andauernden Zurückdrängung der Türken aus Ungarn beteiligt, wobei sich Marsigli insbesondere als Kartograph hervortat.[10] Prinz Eugen schätzte Marsiglis intime Kenntnis des östlichen Donauraumes und bat ihn im Jahre 1698, aus dem die unten zu nennenden Briefstellen datieren, mehrere Male um Informationen über die Geographie Ungarns.[11] Eine Tätigkeit Marsiglis als Zivilarchitekt ist nicht überliefert, wohl aber sein Interesse an Zivilarchitektur und seine Kenntnis der römischen Architektur des Bernini-Umkreises.[12]

In einem Brief vom 15. August 1698 dankt Prinz Eugen Marsigli für die Empfehlung eines Gärtners, den er anstelle eines anderen, weniger guten einstellen wolle.[13] Angespornt durch das Lob bezüglich der Gärtnerwahl scheint Marsigli dem im ungarischen Feldlager weilenden Prinzen Eugen von Wien aus umfangreiche Planungen unterbreitet zu haben, deren detaillierte Erörterung Prinz Eugen in einem Schreiben vom 9. September 1698 auf den Winter zu verschieben bat.[14] Dieses frühe, bislang einzig durch die beiden genannten Briefstellen dokumentierte Gartenprojekt Marsiglis dürfte die Grundlage dafür abgegeben haben, daß Marsigli in den Jahren 1711/12, also noch vor Baubeginn des Unteren Belvedere, in Rom als Erfinder des Wiener Vorstadtpalais des Prinzen Eugen bezeichnet werden konnte.[15]

Gleichzeitig mit dem Beginn der Planungen ließ Prinz Eugen eine Ziegelbrennerei auf dem Grundstück einrichten. Dies geht aus einem Brief des Architekten Johann Lucas von Hildebrandt vom Februar 1702 hervor, in dem dieser Prinz Eugen mahnt, die jährlich in großer Anzahl gebrannten Ziegel nicht länger zu verkaufen, sondern sie im Hinblick auf das eigene Bauvorhaben von nun an zu lagern.[16] Die Errichtung einer Ziegelei am Ort des Baugeschehens war nicht unüblich.[17] Im Belvederegarten bot sie sich in besonderem Maße wegen der Lehmhaltigheit des Bodens im Bereich des Rennwegs an.[18]

Spätestens Anfang des Jahres 1702 beauftragte Prinz Eugen Hildebrandt, der vom benachbarten Grafen Mansfeld-Fondi schon 1697 herangezogen worden war, mit der Errichtung des Gartens. Wie aus einem Brief vom 22. April 1702 hervorgeht, verschaffte sich Hildebrandt zunächst einen Überblick, indem er das Gelände in einem Gesamtplan aufnahm.[19] Er war offenbar nicht der erste, der sich mit der Terrassierung des Hangs auseinandersetzte, da er schreibt, es sei ja schon seit zwei Jahren bekannt, daß sich die erste Terrasse wegen der anstehenden Erdmassen nicht vergrößern ließe.[20] Die Konzeption der Quermauer, deren Errichtung Prinz Eugen zuvor gewünscht hatte,[21] und die dem weiter unten zu besprechenden Fischer-Delsenbach-Stich zufolge aber erst nach dem Jahre 1713 aufgeführt wurde, war demnach entstanden, bevor sich Hildebrandt mit dem Garten auseinandersetzte. Im Hinblick auf Marsiglis Gartenprojekt des Jahres 1698 ist sehr wohl denkbar, daß die Aufteilung des frühen Belvederegartens in ein unteres Parterre, dem an der Feldseite drei Terrassen folgten, bereits von Marsigli vorgeschlagen worden ist und somit nicht auf Hildebrandt zurückgeht.[22]

Hildebrandts Planung, die dieser im Anschluß an seine Beru-

fung Anfang des Jahres 1702 vorgelegt hat, ist durch den 1704 gezeichneten und 1706 als Kupferstich erschienenen Wienplan der beiden italienischen Militärkartographen Leander Anguissola und Jacopo Marinoni dokumentiert (Abb. 68).[23] Dieser zeigt auf dem in der Legende Prinz Eugen zugewiesenen Grundstück eine Anlage, die sich aus einem großen Gartenpalais am Rennweg, einem kleinen, feldseitig auf der Anhöhe gelegenen Abschlußgebäude sowie dem dazwischenliegenden, aus Parterre, Boskett, Wasserreservoir und Aussichtspavillon bestehenden Garten zusammensetzt. Größe und Gestalt des Palais am Rennweg stimmen mit dem später ausgeführten Unteren Belvedere nicht überein. Da man zudem aufgrund eines im März 1705 in zwei Versionen entstandenen Grundrißplans der Vorstädte Wieden und Landstraße (Abb. 60)[24] weiß, daß das Grundstück damals noch nicht durch Prinz Eugen bebaut worden war, kann man davon ausgehen, daß es sich hier um die Wiedergabe einer Planung handelt.

Der Wienplan von Anguissola und Marinoni ist eine glaubwürdige Quelle für die Planungsgeschichte des Belvedere, da er im Bereich der Vorstädte auf einer genauen Vermessung des Terrains basiert. Er entstand als Vorbereitung für den seit 1703 zum Schutz der Vorstädte geplanten und 1704 begonnenen Linienwall.[25] Für die im Zusammenhang mit der Errichtung des Linienwalls weniger wichtige innere Stadt griffen die Autoren auf das aus den siebziger Jahren des 17. Jahrhunderts stammende Stadtmodell Daniel Suttingers zurück.[26] Die auf dem Wienplan verzeichnete Planung für die Vorstadtanlage des Prinzen Eugen wurde den beiden Kartographen wahrscheinlich durch Hildebrandt vermittelt, da dieser in seiner Funktion als kaiserlicher Hofingenieur dem Hofingenieur Anguissola und dem Hofmathematiker Marinoni bei der Vermessung der Vorstädte zur Seite stand.[27] Außer der Planung für den Prinzen Eugen nahmen Anguissola und Marinoni auch die ebenfalls von Hildebrandt entworfene, aber erst um 1706 begonnene Vorstadtanlage des Grafen Gundaker Thomas Starhemberg auf der Wieden auf. Zudem zeigt der Wienplan eine Reihe von Gärten an der Hangseite des Rennwegs, die nach Ausweis des Plans der Vorstädte Wieden und Landstraße von 1705 damals nicht bestanden.[28]

Da für das Jahr 1704 Nachrichten über einen bei Prinz Eugen beschäftigten Gärtner und einen Tagelöhner vorliegen,[29] wurde mit den Terrassierungsarbeiten zur Umsetzung der Gartenplanung Hildebrandts wohl bald begonnen. 1706 gelang es Prinz Eugen, sein Grundstück, das ja eine durchaus respektable Größe aufwies, an der Feldseite zu erweitern (Abb. 61b).[30] Das neu hinzu gekaufte Terrain umfaßte den späteren feldseitigen Vorplatz bis etwa zum stadtseitigen Scheitel des großen Bassins und lieferte die Grundfläche für das spätere Obere Belvedere. Zwei Jahre später, 1708, konnte Prinz Eugen darüber hinaus das restliche Terrain jenes Grundstückszwickels erwerben, der sich ausgehend vom Rennweg zwischen seinem Garten und dem des Grafen Mansfeld-Fondi hinzog (Abb. 61c)[31]. Zur gleichen Zeit, im Jahre 1707, nahm er das Problem der Wasserzufuhr in Angriff, indem er um die Mitbenutzung eines kaiserlichen Wasserreservoirs ansuchte.[32]

Errichtung und Ausstattung des Unteren Belvedere

Der zeitlich nächste Anhaltspunkt für die Rekonstruktion der Planungs- und Baugeschichte der Belvedereanlage ist die Errichtung des Unteren Belvedere, mit der der nachstehenden Argumentation zufolge im Jahre 1712 begonnen wurde.[33] Prinz Eugen reichte am 5. Juli 1713 das Gesuch zur Regulierung der Baulinie am Rennweg ein.[34] Ähnlich wie dies beim Stadtpalais der Fall war, wo erst im Jahr nach dem Baubeginn das Gesuch zur Begradigung der Baulinie an der Himmelpfortgasse eingereicht wurde, scheint auch das Untere Belvedere bereits im Jahr vor dem Ansuchen, also 1712, begonnen worden zu sein. Dies legen die bereits für den Anfang des Jahres 1714 vorliegenden Nachrichten zur Innenausstattung nahe. Im Januar 1714, während den Friedensverhandlungen von Rastatt, forderte Prinz Eugen seinen in Italien weilenden Sekretär Simon Mandacher auf, die in Genua gefertigten Marmortischplatten und Kamine möglichst schnell über Verona, Innsbruck und Hall in Tirol nach Wien befördern zu lassen.[35] Bedenkt man, daß für das Obere Belvedere die Marmorkamine eineinviertel Jahre nach Baubeginn in Auftrag gegeben wurden, so läßt sich schon alleine daraus für das Untere Belvedere ein Baubeginn im Jahre 1712 erschließen. Etwa gleichzeitig mit den Marmorkaminen trafen im Januar 1714 aus Böhmen vierzehn Kästen Spiegel für Prinz Eugen in Wien ein.[36] Mitte oder Ende des Jahres 1714, also nach Abschluß des im März 1714 zwischen Frankreich und dem Habsburgerreich geschlossenen Friedens von Rastatt, bestellte Prinz Eugen bei dem Pariser Goldschmied Claude Ballin Leuchter für das Paradeschlafzimmer sowie eine Serie von Kamingittern.[37]

Die vorstehende Rekonstruktion des Baubeginns für das Jahr 1712 ist im Einklang mit der dem weiter unten vorzustellenden jesuitischen Lobgedicht *Sedes Pacis Martis Austriaci* zu entnehmenden, aber bisher nicht bedachten Datierung. In dem Gedicht wird ausgeführt, das Untere Belvedere sei fünf Jahre vor dem Oberen Belvedere errichtet worden, dessen Baubeginn wiederum mit dem Jahr 1717 angegeben wird.[38]

Pfingsten 1715 traf der inzwischen 63jährige Marcantonio Chiarini in Wien ein, den Prinz Eugen nunmehr zum dritten Mal zur Ausmalung eines seiner Palais aus Bologna herbeigerufen hatte.[39] Vermutlich hat er sofort mit seiner Arbeit, der Quadraturamalerei im Saal und am Schlafzimmerplafond des Unteren Belvedere, begonnen. Die Marmorverkleidung des großen Saals, die der Freskierung im Arbeitsprozess voranzugehen hatte, dürfte demnach 1715 fertiggestellt gewesen sein. Ihre früheste Erwähnung datiert vom April 1716, als die flämische Gesandtschaft im Anschluß an das Stadtpalais auch das Untere Belvedere besichtigte.[40]

Der Figurenmaler Martino Altomonte malte und datierte die seitlichen Figurenszenen des Schlafzimmerplafonds 1716.[41] Sein Anteil am Deckenfresko des großen Saals scheint allerdings frühestens im darauffolgenden Jahr entstanden zu sein, da die Figurenszene mittels eines Spruchbandes auf die päpstlichen Ehrengaben anspielt, die Prinz Eugen erst im November 1716 nach seinem Sieg über die Türken bei Peterwardein überreicht worden waren.[42]

Façade d'une partie du Palais de S. A. S.
Mngr. Le Prince Eugéne de Savoye. à Vienne, hors de la Ville.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 Toises de Vienne.

Abb. 63: Johann Adam Delsenbach, Grund- und Aufriß der westlichen Hälfte des Unteren Belvedere, Federzeichnung, Stuttgart, WLB, Sammlung Nicolai 58, fol. 42

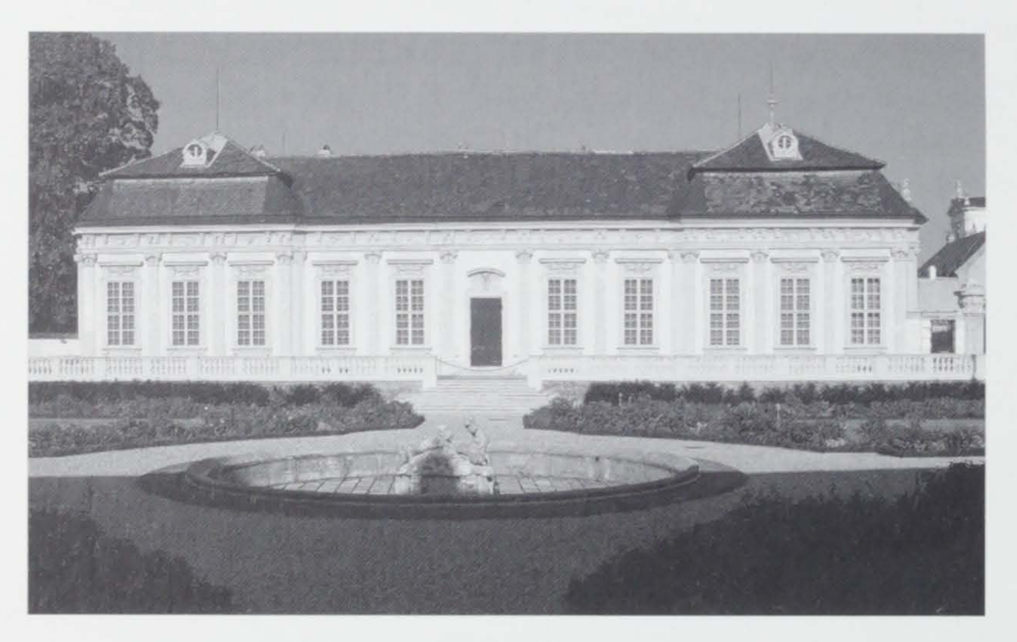


Abb. 64: Unteres Belvedere, Ansicht des Galerietrakts

Ein Jahr nach Beginn der Bauarbeiten am Unteren Belvedere bekam Prinz Eugen von Emmanuel-Maurice de Lorraine Prinz von Elbeuf im Jahre 1713 drei antike Statuen geschenkt, für die er gemäß einer 1755 schriftlich fixierten Überlieferung eigens die Marmorgalerie im westlichen Seitenflügel erbauen ließ.[43] Die Statuen stammten aus einem römischen Tempel, auf den Elbeuf 1711 bei der Errichtung seiner Villa in dem südlich von Neapel gelegenen Portici gestoßen war.[44] Wie diese nachträgliche Errichtung der Marmorgalerie vor sich ging, läßt sich anhand einer Planzeichnung Johann Lucas von Hildebrandts rekonstruieren, die sich als Kopie Johann Adam Delsenbachs in der Stuttgarter Sammlung Nicolai erhalten hat (Abb. 63).[45] Das Blatt gibt den Mittelpavillon des Unteren Belvedere und den westlichen Orangeriesaal im Grundriß und im gartenseitigen Fassadenaufriß wieder. Der Galerieflügel, der nur im Grundriß und zudem nur im Ansatz zu sehen ist, zeigt eine Abweichung vom ausgeführten Bau (Abb. 64) insofern als anstelle der heutigen Einzelpilaster der Fassade je zwei nebeneinanderstehende Wandvorlagen eingezeichnet sind. Zudem war der heutige Risalitvorsprung des Eckpavillons an der Westseite damals noch nicht vorgesehen. Anhand der Fassadeninstrumentierung des Unteren Belvedere, die, wie unten dargelegt, gemäß der Hierarchie der Bauteile konsequent variiert, läßt sich ermitteln, daß nebeneinanderstehende Wandvorlagen an einem Seitenflügel und ohne Risalitbildung nur als Lisenen vorkommen. Auf diese Weise wurde der Bauteil als Nutztrakt charakterisiert (Abb. 110). Offenbar war der spätere Galerietrakt zunächst als lisenengegliederter Nutztrakt konzipiert worden.

Für die anfangs vorgesehene wirtschaftlichen Nutzung des westlichen Seitenflügels gibt es weitere Anhaltspunkte. In dem an diesen Flügel angrenzenden zwickelförmigen Gartenteil (Abb. 67b), der im ausgeführten Belvederegarten vom sogenannten Kleinen Garten eingenommen wurde (Abb. 67c und 84), befand sich gemäß einer Grundbucheintragung im Juli 1713 der Küchengarten des Prinzen Eugen.[46] Da Küchengärten sowohl aus praktischen Gründen als auch der Angemessenheit halber nur von wirtschaftlich genutzten Gebäuden eingefaßt wurden, spricht diese Nachricht gleichfalls dafür, daß der heutige Galerietrakt ursprünglich als

wenig aufwendig gestalteter Nutztrakt konzipiert war. Der Geländezwickel war durch seine Lage als Küchengarten geradezu prädestiniert. Er verkleinerte nicht nur nicht die Fläche des Ziergartens, da er ohnehin über die für Ziergärten angestrebte Grundfläche des regelmäßigen Rechtecks hinausging, sondern grenzte auch mit einer Seite an den Rennweg, wodurch er für Nutzfahrzeuge bequem zu erreichen war. Da der Küchengarten auf keinen Fall der ausgesprochen repräsentativ gestalteten Marmorgalerie vorgelagert werden konnte, ging die Umwidmung des westlichen Seitenflügels mit einer zumindest teilweisen Verlegung des Küchengartens einher. Als neuer Platz kam entweder das Terrain östlich des Oberen Belvedere in Frage, das ebenfalls über das regelmäßige Rechteck des Hauptgartens hinausreichte und seit 1706 zum Belvederegarten gehörte (Abb. 67b),[47] oder aber jener Teil des Geländezwickels, der den neuen Galerietrakt nicht direkt tangierte.

Die Verlegung des Küchengartens zog offenbar eine weitere Veränderung am Bauplan des Unteren Belvedere nach sich. Auf der Delsenbachzeichnung des Unteren Belvedere (Abb. 63) fehlt an der Gartenseite des westlichen Eckpavillons der später ausgeführte runde Blendbogen über der segmentbogigen Türverdachung. Er stellt das symmetrische Pendant zur rundbogigen Durchfahrt im östlichen Pavillon dar (Abb. 112), woraus man schließen kann, daß diese Durchfahrt nicht von Anfang an vorgesehen war. Wahrscheinlich wurde die Durchfahrt, die nach Ausweis der kleinerschen Stiche nur für Gartenfahrzeuge, nicht für Kutschen gedacht war,[48] erst in dem Moment erforderlich, als man sich dazu entschied, den Westflügel mit der Marmorgalerie repräsentativ zu nutzen und den Küchengarten zumindest teilweise in einen separaten Ziergarten zu verwandeln. Allem Anschein nach führte der Weg der Gartenfahrzeuge ursprünglich durch das Zwickelgrundstück und mußte nach dessen Umgestaltung verlegt werden. Daß die Umwidmung des westlichen Seitenflügels zu einem Zeitpunkt vorgenommen wurde, als der Bau bereits begonnen war, wird durch das einfache, den übrigen Nutztrakten des Unteren Belvedere entsprechende Satteldach und die verhältnismäßig weit geratenen Abstände zwischen Fenstern und Pilastern nahegelegt (Abb. 64). Zudem stehen im Keller die Wandpfeiler des die Marmorgalerie stützenden Gewölbes nicht im Verband mit der Außenmauer.[49]

Im Zusammenhang mit der für 1713 zu rekonstruierenden Umorganisation der Nutzflächen innerhalb des Belvederegartens ist auch eine Briefnotiz Prinz Eugens vom 19. August 1713 zu erörtern, in der dieser schrieb, für die Menagerie solle man zunächst einmal nichts unternehmen, man könne im Winter darüber sprechen.[50] Möglicherweise sollte die Menagerie zunächst zusammen mit dem Küchengarten auf dem Geländezwickel zum benachbarten Garten Mansfeld-Fondi ihren Platz finden. Alle weitere Nachrichten zur Menagerie im Belvederegarten betreffen bereits die verwirklichte Menagerie östlich des Oberen Belvedere, deren Gelände im November 1716 angekauft wurde.[51]

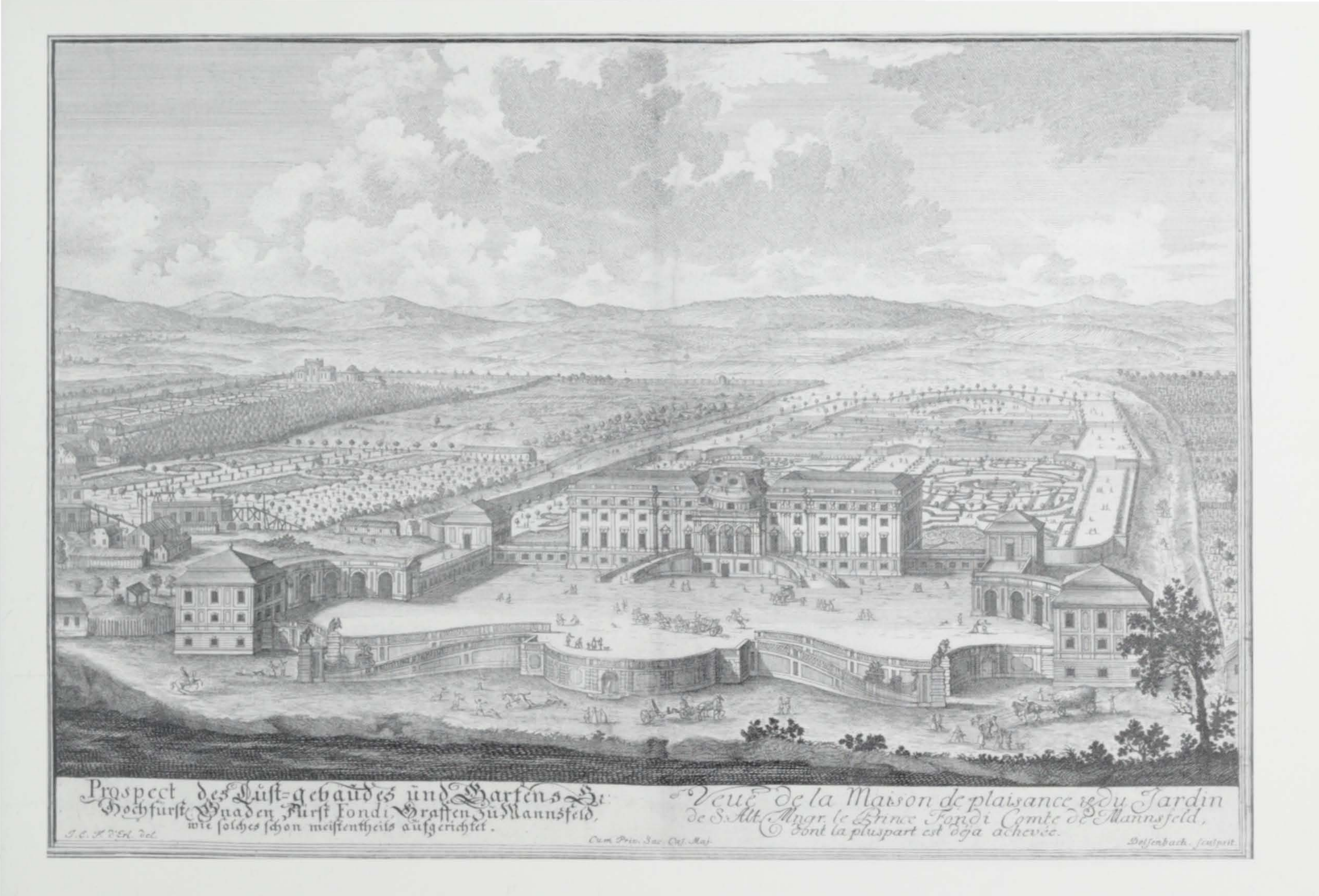
Stand und weiterer Verlauf der Gartenarbeiten nach 1713

Der bereits erwähnte Fischer-Delsenbach-Stich (Abb. 65) dokumentiert den Stand der Gartenarbeiten im Jahr 1713, als am Unteren Belvedere schon seit einem Jahr gearbeitet wurde. Der von Josef Emanuel Fischer von Erlach vorgezeichnete und von Johann Adam Delsenbach ausgeführte Kupferstich zeigt eine Ansicht des Gartenpalais Mansfeld-Fondi, an dessen linkem Bildrand der im Entstehen begriffene Belvederegarten zu sehen ist. Der Stich gehört zu einer Serie von Wiener Ansichten mit dem Titel *Prospecte und Abrisse einiger Gebäude von Wien*, an der Josef Emanuel Fischer von Erlach auf Anregung und unter Mitarbeit seines Vaters Johann Bernhard seit 1711 arbeitete[52] und die 1713 als 16 Tafeln umfassendes, heute verschollenes Dedikationsexemplar[53] und 1715, um 11 Blätter bereichert, erstmals im Druck vorlag.[54] 1719 folgte eine zweite, leicht erweiterte und geringfügig veränderte Auflage.[55]

Die Ansicht des Gartenpalais Mansfeld-Fondi gehörte zumindest zur 1715 erschienen Version. Dies ist aus dem Umstand zu schließen, daß sich Stiche sowohl mit der Nennung des im Juni 1715 verstorbenen Grafen Mansfeld Fürst Fondi (Abb. 65) als auch mit dem Hinweis auf den seit Juni 1716 neuen Besitzer Fürst Schwarzenberg erhalten haben.[56] Da Josef Emanuel Fischer von Erlach Ende 1713 oder Anfang 1714 eine Studienreise nach Rom antrat, von der er erst 1715 zurückkehrte,[57] ist die Vorlage für diesen Stich spätestens in das Jahr 1713 zu datieren. Auch der Umstand, daß Delsenbach im Jahr 1713 Wien wegen der dort herrschenden Pest verließ, um erst 1718 aus seiner Heimatstadt Nürnberg wieder nach Wien zurückzukehren,[58] spricht für die hier vorgenommene Datierung.

Auf dem Fischer-Delsenbach-Stich ist am unteren Ende des Belvederegrundstücks ein in Bau befindliches Gebäude zu sehen, das zwar nicht eindeutig als das Untere Belvedere zu erkennen ist, für das aufgrund der Lage und des 1712 erfolgten Baubeginns jedoch kein anderes Gebäude in Betracht kommt. Dem Unteren Belvedere an der Feldseite vorgelagert zeigt der Stich ein langgestrecktes Parterre mit vier Broderiekompartimenten und zwei Rundbassins, die jeweils auf der Mittelachse der Kompartimente liegen. Am Ende des Parterres war damals noch keine Mauer aufgerichtet, obwohl diese auf dem Plan der Vorstädte Wieden und Landstraße von 1705 (Abb. 60) als gestrichelte Linie und somit als Bauvorhaben eingezeichnet war. Der weitere Verlauf des Geländes war dem Fischer-Delsenbach-Stich zufolge 1713 noch nicht gartenarchitektonisch gestaltet. Auf das Parterre folgte ein eingezäunter, naturbelassener Geländeabschnitt,[59] der sich im Vergleich mit den Nachbargrundstücken als jener erweist, der gemäß dem auf dem Anguissola-Marinoni-Plan überlieferten Projekt (Abb. 68) von einer Stützmauer unterteilt und als Bosketterrasse sowie als stadtseitige Hälfte der Bassinterrasse bepflanzt werden sollte. Das

Seite 169:
Abb. 65: Ansicht des Gartenpalais Mansfeld-Fondi, 1713, 1715 im Druck erschienen (Johann Adam Delsenbach nach Joseph Emanuel Fischer von Erlach) (WLB Nicolai 57, fol. 66)


Prospect des Lüst-gebaüdes ünd Gartens Sr:
Hochfürst. Gnaden Fürst Fondi Graffen zü Mannsfeld,
wie solches schon meistentheils aüfgerichtet.
J. C. F. v. Erl. del.
Cum Priv. Sac. Cæs. Maj.
Veuë de la Maison de plaisance & du Jardin
de S. Alt. Mngr. le Prince Fondi Comte de Mannsfeld,
dont la pluspart est deja achevée.
Delsenbach. sculpsit.

hangaufwärts an den naturbelassenen Geländeabschnitt angrenzende Gelände war nach Ausweis des Fischer-Delsenbach-Stichs 1713 noch nicht einmal eingefriedet. Gemäß dem Plan von Anguissola und Marinoni sollte hier das Wasserreservoir und die oberste Terrasse mit dem Aussichtspavillon und dem Abschlußgebäude entstehen.

Im Herbst 1713 scheinen die Gartenarbeiten mit Nachdruck vorangetrieben worden zu sein. Prinz Eugen schrieb im September und Oktober 1713 mehrere Male, er wolle seinen Garten unbedingt diesen Herbst bepflanzen lassen.[60] Auch von einem dem Prinzen spätestens im September 1713 zugesandten, von einem nicht genannten Gartenarchitekten entworfenen Plan ist die Rede.[61] Dieser könnte sich mit den zu bepflanzenden Terrassen oberhalb des Parterres oder aber mit dem 1713 vom Nutz- zum Ziergarten umzugestaltenden Geländezwickel befaßt haben. Ab September 1715 wurde an einem der Wasserspiele gearbeitet.[62] 1715 und 1716 kamen mehrere Lieferungen exotischer Obstbäume aus Neapel an,[63] die im Winter in den beiden Orangeriesälen des nunmehr weitgehend fertiggestellten Unteren Belvedere ihren Platz gefunden haben dürften. Daß in den Jahren 1713 bis 1716, aus denen diese versprengten Notizen stammen, nach wie vor an dem von Anguissola und Marinoni überlieferten Garten*typ* festgehalten wurde, belegt der im folgenden zu besprechende Bericht der flämischen Gesandtschaft vom April 1716.

Als die Gesandten im Unteren Belvedere zu Gast waren, erläuterte man ihnen den im Entstehen begriffenen Garten wie folgt: An den bereits bestehenden ersten Gartenteil, der sehr lang und breit war und vier große Bassins mit Springbrunnen enthielt, sollten sich zwei weitere, hochgelegene Gartenteile anschließen, die an der ersten Mauer über zehn oder zwölf, an der zweiten ebenfalls über zehn oder zwölf oder sogar etwas mehr Treppenstufen zu erreichen gewesen wären. Auf der zweiten Terrasse sollte ein großes, als Wasserreservoir dienendes Bassin mit Fontäne entstehen und am Ende dieser Terrasse ein wunderschönes Palais.[64]

Die von den Flamen referierte Abfolge von langgestrecktem Parterre und zwei Terrassen folgte der durch Anguissola und Marinoni überlieferten Vorgängerplanung (Abb. 68). Aus dem Fischer-Delsenbach-Stich, der die Parterreeinteilung des Jahres 1713 zeigt, geht jedoch hervor, daß gegenüber der durch Anguissola und Marinoni wiedergegebenen Planung zwischenzeitlich die Anordnung der Kompartimente und die Form der Bassins verändert worden war (Abb. 65). Der Umstand, daß die flämische Gesandtschaft von vier Bassins im Parterre berichtet, wohingegen auf dem Fischer-Delsenbach-Stich nur zwei zu sehen sind, hat man aufgrund von Argumenten, die erst im folgenden Kapitel dargelegt werden können, damit zu erklären, daß auf dem Fischer-Delsenbach-Stich das im Bau befindliche Untere Belvedere die beiden weiteren Bassins verdeckt. Auch das von den Flamen erwähnte Wasserreservoir auf der zweiten Terrasse war bereits Bestandteil des 1704 durch Anguissola und Marinoni aufgezeichneten Bauvorhabens. Verglichen mit dem Plan von Anguissola und Marinoni neu war hingegen, daß sich am Ende der zweiten Terrasse nun ein großes Gebäude erheben sollte.

Diese bemerkenswerte Planänderung war möglich geworden durch den 1706 erfolgten Ankauf des Geländes, auf dem später das Obere Belvedere Platz finden sollte (Abb. 61b).[65]

Aus einem im Entwurf erhaltenen Brief Prinz Eugens an Hildebrandt vom 16. Oktober 1716 geht hervor, daß man mit dem Garten mittlerweile weit gediehen war.[66] Prinz Eugen bedankt sich bei Hildebrandt dafür, daß dieser ihm demnächst über seinen Diener Benedetti einen Gesamtplan seines Gartens zukommen lassen werde und verspricht, nach Erhalt des Planes darüber nachzudenken und Hildebrandt seine Meinung mitzuteilen. Er begrüßt, daß der Teich (*stagno*), dessen Boden bereits mit Lehm ausgegossen sei, in einigen Tagen fertiggestellt sein werde und ordnet sogleich die Anfertigung der profilierten Einfassung an, damit der Teich bei seiner Rückkehr in Wien fertig sei. Anschließend geht Prinz Eugen auf Hildebrandts Mitteilung ein, daß sowohl der Hof als auch die Gegend um die Felsgrotte (*cava delle Pietre*) inzwischen planiert sei.

Im Jahr 1717 hielt sich von Januar bis zumindest Mai der im Belvederestichwerk als Entwerfer des Gartens und der Wasserspiele genannte Franzose Dominique Girard in Wien auf.[67] Girard, der von 1709 bis 1715 in Versailles, zuletzt als *fontainier du roi,*[68] tätig war, stand seit April 1715 als Garteninspektor in den Diensten des 1714 aus dem französischen Exil nach München zurückgekehrten bayerischen Kurfürsten Max Emanuel.[69] Dieser stellte ihn Prinz Eugen für einige Monate zur Verfügung. Der Anteil Girards am ausgeführten Belvederegarten ist in der Forschungsliteratur umstritten. Nach Ansicht der Autorin nahm Girard tiefgreifende Änderungen am bisherigen Gartenkonzept vor und ist somit als Entwerfer des vollständig ausgeführten Belvederegartens zu bezeichnen. Die Begründung für diese Ansicht wird im Abschnitt zur ausgeführten Gartenkonzeption gegeben werden. Noch im Sommer 1717 wurde mit den von Girard vorgeschlagenen Änderungen begonnen. Friedrich Karl von Schönborn berichtete im Winter 1717/18 zutiefst beeindruckt von der neuen Art der Gartenterrassierung, die im Garten des Prinzen Eugen vorgenommen worden sei, und legte sie als Änderungsvorschlag seinem Onkel Lothar Franz für dessen Garten in Pommersfelden nahe.[70]

Die Bau- und Gartenarbeiten vom Sommer 1717 sind teilweise durch einen im Entwurf erhaltenen Brief des Prinzen Eugen an Hildebrandt vom 5. Juni 1717 überliefert.[71] Prinz Eugen bedankt sich für den Plan eines nicht näher bezeichneten Gebäudes, den er sehr lange studiert habe. Er sei damit einverstanden, daß Hildebrandt mit den Arbeiten an der linken Seite beginne und daß an der rechten Seite, die für die Winterräume bestimmt sei, solange nichts geschähe, wie die Werkleute an der linken Seite genügend zu tun hätten. Wegen der Innenaufteilung und der Verteilung der kleinen Treppen möge Hildebrandt sich an den Grafen Althan wenden. Braubach hatte das Gebäude mit der Orangerie am Fuße des Kleinen Gartens (Abb. 84) identifiziert.[72] Die Anweisungen des Prinzen Eugen galten jedoch offenbar der Menagerie, die östlich an das Obere Belvedere anschloss (Abb. 84). Dies geht daraus hervor, daß sich rechter Hand der Menagerie, wenn man sie vom intendierten Betrachterstandpunkt, dem Altan an der Ostseite des Oberen Belvedere, aus betrach-

tete (Abb. 106), die Wintermenagerie für kälteempfindliche Singvögel befand, was mit den brieflichen Anweisungen des Prinzen Eugen übereinstimmt. Die Frage der Innenaufteilung bezog sich auf die Wintermenagerie, da dieses langgestreckte Gebäude zwei Geschosse umfaßte und somit Treppen benötigte.[73] Im Einklang mit der hier vorgenommenen Zuschreibung ist, daß Prinz Eugen das Terrain der Menagerie kurz zuvor, im November 1716, angekauft hat (Abb. 61d),[74] was sich gut mit einem Baubeginn der Menagerie im Juni 1717 vereinbaren läßt.[75]

Die nächste Passage des Briefentwurfs vom Juni 1717[76] läßt sich der Auffahrt an der Feldseite des Oberen Belvedere und der parallel zum Linienwall verlaufenden Straße zuordnen. Hier wird ausgeführt, Hildebrandt möge sich hinsichtlich der Linie, die von der Mitte der Pforte zur Straße gezogen werde, mit dem Grafen Althan verständigen und selbst an Ort und Stelle die Angemessenheit dieser Linie nachprüfen. Bei der angesprochenen Pforte dürfte es sich um die Toranlage der Feldseite gehandelt haben. Deren genaue Lage kann im Sommer 1717 durchaus festgestanden haben, da die nachstehend zu erläuternde Delsenbachskizze vom April 1719 (Abb. 66) die feldseitige Toranlage nahezu fertiggestellt wiedergibt. Der genaue Zeitpunkt, zu dem das Terrain der feldseitigen Auffahrt angekauft werden konnte (Abb. 61e), ist nicht bekannt. Bislang ließ sich lediglich die 1721 erfolgte Grundbucheintragung nachweisen.[77] Da Grundbucheintragungen häufig erst mehrere Jahre nach dem Kauf getätigt wurden,[78] stellt 1721 lediglich das spätest mögliche Datum für den Kauf dar. Aufgrund der



Abb. 66: Johann Adam Delsenbach, Ansicht des Oberen Belvedere von der Feldseite im Bau, Federzeichnung, April 1719, Stuttgart, WLB, Sammlung Nicolai 58, fol. 42

brieflichen Angaben vom Juni 1717 und der umfangreichen Bebauung und auch Baumbepflanzung, die Delsenbach im April 1719 festhielt, darf man davon ausgehen, daß die Pläne für die Auffahrt an der Feldseite im Juni 1717 schon so weit gediehen waren, daß man sich um die Anbindung an die entlang der Stadtseite des Linienwalls verlaufende Straße kümmern konnte.

Der nächste Satz des Briefentwurfs vom Juni 1717[79] bezieht sich, seiner Stellung innerhalb des Textes nach zu urteilen, ebenfalls auf die Auffahrt an der Feldseite, ist jedoch schwer zu deuten. Prinz Eugen schreibt, er fände es im Moment nicht notwendig, die gegenüberliegende Ecke durch ein Spalier vorzutäuschen. Möglicherweise bezog sich die gegenüberliegende Ecke als Nachtrag auf die Menagerie, deren stadtseitige Flanke an das Grundstück der Salesianerinnen grenzte (Abb. 83–84) und vielleicht durch ein Spalier abgeschirmt werden sollte.

Datierung des Oberen Belvedere

Als Erbauungszeit des Oberen Belvedere gilt in der Forschungsliteratur einvernehmlich die Zeitspanne von 1721 bis 1723. Diese auf eine Arbeit von Moriz Dreger aus dem Jahre 1907 zurückgehende Angabe basiert auf einem Brief Hildebrandts vom 11. März 1733 an den Grafen Aloys Thomas Harrach.[80] Hildebrandt schrieb darin rückblickend, er habe das Obere Belvedere vor zwölf Jahren in einem Jahr begonnen und im nächsten Jahr vollendet. Die von Hildebrandt im nachhinein genannte Datierung ist aufgrund neuer Quellenfunde zu korrigieren. Wie im folgenden dargelegt wird, wurde das Obere Belvedere bereits im Jahre 1717 begonnen und 1723 mitsamt der Innenausstattung weitgehend fertiggestellt.

Zwei von Braubach nicht herangezogene, im Entwurf erhaltene Briefe des Prinzen Eugen an seinen Diener Benedetti vom 20. Juni 1718[81] und vom 4. Juli 1718[82] belegen, daß in diesem Sommer, als Prinz Eugen von Belgrad aus die Verhandlungen für den am 21. Juli 1718 unterzeichneten Frieden von Passarowitz führte, die Errichtung des Oberen Belvedere in vollem Gange war. Prinz Eugen moniert, daß mit den Kapitellen noch nicht begonnen wurde, obwohl doch die Verträge mit den Steinmetzen bereits unterzeichnet seien, und treibt zur Eile an. Ferner wollte er das Modell eines inzwischen in Wien eingetroffenen englischen Fensters nach seiner Rückkehr begutachten und eventuell nachbauen lassen.[83] Benedetti sollte die Schlosserarbeiten in Auftrag geben und sich schon einmal um das Holz, entweder für die Fenster oder auch bereits für den Dachstuhl, kümmern.[84]

Der den beiden Briefen vom Juni und Juli 1718 zu entnehmende Baufortschritt legt einen Baubeginn spätestens im Jahre 1717 nahe. Das Frühjahr 1717 als Baubeginn wird durch die Angaben im 1725 erschienenen jesuitischen Lobgedicht *Sedes Pacis Martis Austriaci* bestätigt. In diesem neuerdings vorzüglich kommentierten Werk[85] wird das Belvedere zum Friedenssitz des österreichischen Mars stilisiert. Die Vorgänge der Erbauung des Oberen Belvedere werden in

der Weise geschildert, daß die Göttin Pallas gleich nach der Rückkehr des *Mars Austriacus*, womit natürlich Prinz Eugen gemeint war, aus Peterwardein und Temesvár im Herbst 1716 mit der Errichtung des oberen Gebäudes habe beginnen wollen. Da die Göttin Pallas jedoch müde gewesen sei und der Winter bevorstand, entschied sie sich, mit dem Bau erst im Frühjahr 1717 zu beginnen.[86]

Den bis zum April 1719 erzielten Baufortschritt von Oberem Belvedere und feldseitiger Auffahrt dokumentiert eine an Ort und Stelle angefertigte Skizze Johann Adam Delsenbachs (Abb. 66).[87] Das Obere Belvedere war damals bereits unter Dach. Sowohl die Dächer des Hauptbaus als auch die Kuppeln der Ecktürme waren bis auf die Attikafiguren fertiggestellt. Die gesamte Bebauung der Auffahrt war vorhanden. Delsenbach zeigt die Nutztrakte an der Westseite der Auffahrt, die das symmetrische Pendant zu einem Teil der Wintermenagerie bildeten (Abb. 84), sowie die dreiachsigen Wachhäuser am feldseitigen Ende der Auffahrt. Die feldseitige Gartenmauer und die Torpfosten waren aufgemauert. Mauer und Pfosten wiesen bereits ihren gesamten Skulpturenschmuck mit Vasen, Trophäen und wappenhaltenden Löwen auf. Einzig die schmiedeeisernen Gitter waren noch nicht fertiggestellt. Außerhalb der Gartenmauer standen die beiden exedraförmig gepflanzten Baumreihen. Das auf der Zeichnung nicht darstellbare große Bassin hielt Delsenbach schriftlich fest.

Als Prinz Eugen am 2. Oktober 1719 den türkischen Großbotschafter Ibrahim Pascha in seinem, wie es im Wiener Diarium hieß, *fürtreflichen Garten auf den Rennweeg* empfing, war die Anlage zumindest äußerlich weitgehend fertiggestellt. Der Botschafter hat dort *sowohl das statliche Gebäu als* [auch] *rare Gewächs wie auch Thiere ingleichem die Teiche und Wasser=Künste gesehen.*[88] Die seitherige Belvedereforschung hat diese seit langem bekannte Zeitungsnotiz entweder auf die große Orangerie im Kleinen Garten[89] oder aber auf das Untere Belvedere bezogen.[90] Aufgrund der neu gewonnenen Erkenntnis, daß das Obere Belvedere im Frühjahr 1717 begonnen und im Sommer 1718 schon weit gediehen war, erscheint es jedoch plausibel, daß mit dem *statliche*[n] *Gebäu* das Obere Belvedere gemeint war.

Auf einen Hinweis darauf, daß das Obere Belvedere 1719 im Bau war, hätte die Belvedereforschung schon vor langem stoßen können und zwar aufgrund einer Bemerkung von Albert Ilg. Der am preußischen Hof beheimatete Karl Ludwig Freiherr von Pöllnitz, der 1737 den ersten Bericht seines 1729 abgestatteten Wienbesuchs herausgab, schrieb zum Oberen Belvedere, daß er dieses auf einer vorangegangenen Reise im Bau gesehen habe.[91] In welchem Jahr Pöllnitz' erste Wienreise stattgefunden hatte, ist seinen *mémoires* nicht zu entnehmen. Ilg scheint aber aus nicht genannter Quelle gewußt zu haben, daß Pöllnitz 1719 schon einmal in Wien war und nutzte dessen Äußerung zur Datierung des Oberen Belvedere.[92] Nachdem Moriz Dreger zwei Dekaden nach Ilg den Brief Hildebrandts von 1733 auswerten konnte, dem zufolge das Obere Belvedere von 1721 bis 1723 errichtet worden sei,[93] wurde der von Ilg gegebene Anhaltspunkt nicht weiter aufgegriffen. Einer der Gründe für die einseitige Haltung der nachfolgenden Autoren dürfte darin liegen, daß die laut

Hildebrandt beziehungsweise Dreger sagenhaft kurze Bau- und Ausstattungszeit von nur zwei Jahren die bis heute spürbare, mythische Überhöhung des Oberen Belvedere nährte.

In den beiden Briefen an Benedetti vom Juni und Juli 1718[94] geht Prinz Eugen ausführlich auf eine Lieferung von Bäumen ein, die zwar von schlechter Qualität, aber dennoch zu bezahlen sei. Demnach war der zu Beginn des Jahres 1717 nach den Plänen Girards neu begonnene Garten im Sommer 1718 schon so weit angelegt, daß mit der Bepflanzung begonnen werden konnte. Wie im oben besprochenen Brief des Prinzen Eugen vom Juni 1717 wird auch bezüglich des mißlungenen Baumkaufes Graf Althan als zu konsultierender Berater genannt.

Im September 1720 wurde die Grundstücksbegrenzung *ober des Prinzen Eugenii Garten* verändert, damit Prinz Eugen, *wie der Graf von Starhemberg, eine Perspective in's Feld hinaus machen könne.*[95] Wenngleich der Überlieferungszusammenhang dieser Nachricht in einem Brief des Fürsten Franz Adam Schwarzenberg an seinen Hofmeister damit verträglich wäre, daß es sich hierbei um eine Änderung des Grundstücksverlaufs zum westlich angrenzenden Schwarzenberg- ehemals Mansfeld-Fondi-Garten gehandelt habe, erscheint es aufgrund des zu rekonstruierenden Baugeschehens wahrscheinlich, daß sich die Nachricht auf jene Allee bezieht, die, weit oberhalb des Schwarzenberggartens, die Mittelachse des Belvederegartens bis zum Linienwall weiterführte (Abb. 84). Für die Allee, die sich an die im April 1719 bereits angepflanzte exedraförmige Baumreihe außerhalb der feldseitigen Gartenmauer anschloß, stand nur noch wenig Terrain zur Verfügung. Zum Ausgleich wurden die Bäume perspektivisch angepflanzt, so daß man vom feldseitigen Eingang des Oberen Belvedere den Eindruck einer langen Allee gewinnen konnte.[96]

Von der feldseitigen Toranlage mitsamt ihren Gittern hat sich eine sorgfältig gefertigte, wahrscheinlich eigenhändige Zeichnung Hildebrandts erhalten.[97] Einen Einblick in die Planungsphase der Toranlage gewährt eine weitere, im sogenannten Skizzenbuch Balthasar Neumanns der Würzburger Universitätsbibliothek erhaltene Zeichnung Hildebrandts.[98] Sie zeigt die mittleren Torpfosten in einer etwas anderen Proportionierung als später ausgeführt sowie zwei Varianten für die zunächst deutlich aufwendiger geplanten Nebentore. Wie die übrigen Gitter des Belvedere sind die schmiedeeisernen Gitter der feldseitigen Toranlage nicht datiert. Sie dürften jedoch in Anbetracht des Baufortschritts im April 1719 um das Jahr 1720 entstanden sein.[99] Mit der Ausführung der Belvederegitter waren wahrscheinlich die Wiener Kunstschlosser Arnold und Conrad Kiefer betraut.[100]

Die Vorverlegung des Baubeginns des Oberen Belvedere in das Jahr 1717 erlaubt es, der Innenausstattung des Oberen Belvedere Nachrichten zuzuweisen, die wegen ihrer frühen Datierung bislang als dem Bau nicht zugehörend gelten mußten. Als glaubwürdige Quelle zur Innenausstattung galt bisher lediglich die Korrespondenz des Prinzen Eugen mit dem neapolitanischen Maler Francesco Solimena, der spätestens 1719 mit dem Altarbild der Kapelle und dem Deckengemälde des Goldkabinetts beauftragt worden war[101], sowie eine Bemerkung vom Oktober 1722, man könne die

Spiegel im Salzburger Schloß Mirabell in der Weise zusammensetzen, wie man es derzeit bei Prinz Eugen mache.[102]

Zu den nunmehr neu hinzuzuziehenden Nachrichten gehört der im Juni 1718 von Prinz Eugen an einen seiner Brüsseler Vertrauten, den Grafen Georg Wilhelm von Hohendorff, erteilte Auftrag, in Brüssel Marmorkamine entwerfen und fertigen zu lassen.[103] Bereits im Dezember 1717 hatte Prinz Eugen den Feldmarschall Graf Vehlen in Brüssel darum gebeten, ihm jemanden zu nennen, der die Ladungen der in Ostende aus Indien und China ankommenden Schiffe auf wertvolle Stoffe hin durchsehen und ihm eine größere Menge einheitlich gefärbten Stoffes, offensichtlich für Wandbespannungen und Polstermöbel, besorgen könne.[104] Die Mittelsperson für den Ankauf der exotischen Luxusgüter, zu denen außer Stoffen, Kunsthandwerk und Porzellan auch exotische Vögel gehörten, wurde der im Frühjahr 1717 zum Gouverneur von Ostende ernannte Marquis del Campo.[105] Aus einem Brief an del Campo vom September 1718 geht hervor, daß Prinz Eugen und sein Sekretär Mandacher damals über die genauen Maße der auszustattenden Räume verfügten.[106]

Den Intarsienboden im Spiegelkabinett des Oberen Belvedere (Abb. 173) gab Prinz Eugen Ende des Jahres 1720 beim Bamberger Kunstschreiner Servatius Brickard in Auftrag, als dieser von Lothar Franz von Schönborn an dessen Neffen Friedrich Karl nach Wien ausgeliehen worden war. Gelegt wurde der in Bamberg vorbereitete Boden wohl erst im Frühjahr 1722.[107] Die Anschaffung der Tisch- und Sitzmöbel zog sich bis in die Mitte der zwanziger Jahre hin. 1722 ließ sich Prinz Eugen aus Rom Marmortischplatten kommen, die von Kardinal Alessandro Albani begutachtet worden waren.[108] Im August 1723 wurden die aus Nußbaum gearbeiteten Tische für das Eßzimmer hergestellt[109] und im Mai 1724 trafen in Wien Taburette und Kanapees ein, die in Brüssel gefertigt worden waren.[110]

Chiarinis Schwiegersohn und Werkstattnachfolger Gaetano Fanti, der 1715 von Bologna mit nach Wien gekommen war und, anders als Chiarini, gänzlich nach Wien übersiedelte,[111] begann spätestens 1719 mit der Quadraturmalerei im Oberen Belvedere. Dieses Datum ergibt sich aus einer 1768 von der Familie Gaetano Fantis niedergeschriebenen Vita. Dieser Vita zufolge hatte Fanti seine Arbeiten für den Prinzen Eugen, nämlich vier Räume im Erdgeschoß sowie im Obergeschoß die Galerie und zwei Kabinette, von denen eines sofort wieder verändert wurde, mit Ausnahme des großen Saals fertiggestellt, bevor er im Jahre 1720 mit dem Salzburger Erzbischof Kontakt aufnahm.[112] Die im Zusammenhang mit dem Oberen Belvedere bislang als ungenau geltenden Angaben der Vita von 1768[113] fügen sich dank der Vordatierung des Oberen Belvedere sehr gut in den zu rekonstruierenden Bauverlauf ein. Die ebenfalls von Fanti geschaffene Quadraturmalerei des Saals dürfte im Frühsommer 1721 abschlossen worden sein, da der Figurenmaler Carlo Innocenzo Carlone von Juli bis September 1721 an den Deckenfresken des Oberen Belvedere arbeitete.[114] Schon im Sommer 1720 hatten Prinz Eugen und Carlone die anstehenden Arbeiten an Ort und Stelle besprochen und deren Aus-

führung wegen anderweitigen Verpflichtungen Carlones für den Juli 1721 festgelegt.[115] 1723 ist Carlones Deckenfresko der Kapelle datiert und signiert.[116] Das über dem Altar angebrachte Chronogramm mit der Jahreszahl 1723 gilt gemeinhin als Fertigstellungsdatum des Oberen Belvedere.[117]

Zehn Jahre nach Fertigstellung des Oberen Belvedere drohte im Winter 1732/33 die Decke der Sala terrena einzustürzen, woraufhin Hildebrandt ein von vier freistehenden Atlanten getragenes neunjochiges Platzlgewölbe einzog (Abb. 180). Zu seiner Rechtfertigung führte Hildebrandt im März 1733 an, die Sala terrena sei seinerzeit ausdrücklich ohne Unterteilung gewünscht worden (Abb. 178); er hingegen habe von Anfang an eine Wölbung über Freipfeilern errichten wollen.[118] Da der Bauschaden früh aufgetreten war, konnte Salomon Kleiner die veränderte Version der Sala terrena auf fast allen Tafeln des Belvederestichwerks berücksichtigen. Die bereits angefertigte Tafel der ursprünglich ausgeführten Sala terrena fügte er der Serie mit den Gartenelementen hinzu.

Anmerkungen

1 Perger 1986, S. 69 und Leitner 1986, S. 20.

2 Zu Graf Mansfeld-Fondi und dessen Grundstücksankäufen am Rennweg: Berger 1886, S. 150–152. Die kleinen Lustgärten an der weitgehend ebenen Talseite des Rennwegs waren um 1704 zumeist in bürgerlichem Besitz (Eisler 1919, Taf. XIII–XIV [= Wienplan von Anguissola und Marinoni]).

3 Perger 1986, S. 66–69, führt die insgesamt 23 Parzellen auf, die Stockhammer in den Jahren 1693 bis 1695 angekauft hat, um das später an Prinz Eugen abgegebene Terrain zu erlangen. Ebd., Abb. 7, ein um 1701 entstandener Plan der Parzellen des Stockhammer-Gartens (vgl. auch Leitner 1986, S. 20–21 mit Abb. 9).

4 Aus Grundbucheintragungen von 1695, 1699 und 1701 geht hervor, daß auf dem stockhammerschen Grundstück ein Gebäude stand (Leitner 1986, S. 25 mit Anm. 41 sowie Perger 1986, S. 76–77 mit Anm. 228 und 170). Dieses Gebäude wurde entweder bald nach dem Ankauf durch Prinz Eugen abgebrochen oder war von so untergeordneter Bedeutung, daß es auf keinem der später angefertigten Pläne verzeichnet wurde. Es findet sich weder auf dem 1705 in zwei Versionen angefertigten Plan der Vorstädte Wieden und Landstraße (Abb. 60), noch auf Plänen, die um 1713 anlässlich der Wienregulierung erstellt wurden (Leitner 1986, S. 26 mit Anm. 42), noch auf dem 1710 datierten Stadtplan des Werner Arnold Steinhausen (Eisler 1919, Taf. XV und XVI). Die von Perger 1986, S. 77 vorgetragene und von Mraz 1988, S. 28 übernommene Ansicht, Prinz Eugen habe bis zur Errichtung des Unteren Belvedere das stockhammersche Lustgebäude bewohnt, das mit dem bei Anguissola und Marinoni verzeichneten Gebäude identisch sei, entbehrt somit der Grundlage.

5 Zur baulichen Entwicklung des Rennwegs: Hajós 1974, vgl. auch Perger 1986, S. 64–66.

6 Die Steinbrücke über den Wienfluß hat Delsenbach auf seiner 1720 gestochenen Ansicht der Stadt Wien und des Glacis vor dem Kärntner Tor dargestellt (Abb. 62). Sie ist bereits auf dem Plan der Vorstädte Wieden und Landstraße von 1705 verzeichnet (Perger 1986, Abb. 8). Zur Bedeutung des seit römischer Zeit bestehenden Rennwegs: Hajós 1974.

7 Siehe hierzu die Karte des ursprünglichen Bach- und Flußnetzes von Wien bei Eisler 1919, Taf. I, Karte B[1].

8 Perger 1986, S. 69–70 und Leitner 1986, S. 20.

9 Marsigli wurde wie Prinz Eugen vom spanischen Botschafter in Wien, Carlo Emanuele d'Este, Marchese di Borgomanero, und vom baden-badischen Markgrafen Ludwig Wilhelm gefördert (Stoye 1994, S. 32–33). Eine knappe Übersicht über Marsiglis Leben bringt Reinle 1952, S. 171–173.

10 Stoye 1994, S. 36–215.

11 Dies berichtet Fantuzzi 1770, 158–159, der sich in seiner Biographie Marsiglis an Schriftquellen orientiert. Von einer entwerferischen Tätigkeit Marsiglis für den Prinzen Eugen weiß er allerdings nichts. Nach 1699 scheint der Kontakt zwischen Prinz Eugen und Marsigli nur noch lose gewesen zu sein. 1700 ging Eugen nach Italien, ohne Marsigli nochmals in Wien angetroffen zu haben (Stoye 1994, S. 217) und Marsigli verließ Wien im Jahre 1702, um im Spanischen Erbfolgekrieg am Rhein gegen die französischen Truppen zu kämpfen (ebd., S. 219).

12 Reinle 1952, S. 170–171 und Stoye 1994, S. 30 (Marsiglis Zugehörigkeit zum Kreis der Königin Christine von Schweden in Rom).

13 Bologna, Biblioteca Universitaria, MS Marsili, vol. 113, fol. 24 v. (Brief von Prinz Eugen an Marsigli vom 15. August 1698): *quand au jardinier je vous suis fort obligé j'en ait déjà un a moins qu'il ne fut extremement bon, je ne saurais comment me defaire de l'autre.* Die Briefstelle mit Quelle erstmals bei Reinle 1952, S. 174, Anm. 8; vgl. auch Aurenhammer 1969, S. 3.

14 Bologna, Biblioteca Universitaria, MS Marsili, vol. 113, fol. 34 (Brief von Prinz Eugen an Marsigli vom 9. September 1698): *quand à mon jardin nous en parlerons un peu plus au long cette hiver.*

15 Die Nachricht von Marsigli als ‚Erfinder' des Prinz Eugenschen Gartenpalais findet sich in der frühesten Biographie Marsiglis (Quincy 1741, Bd. 2, S. 119, vgl. Reinle 1952, S. 173–174 und Aurenhammer 1969, S. 16, Anm. 72). Quincy, der dem 1711 von Marsigli in Bologna gegründeten Istituto delle Science nahestand, war über Marsiglis Frühzeit in Wien nicht sehr gut unterrichtet. Er schreibt weder über die Kontakte mit Prinz Eugen, geschweige denn über einen Austausch in garten- und baukünstlerischen Fragen. Marsigli selbst erwähnt in seiner Autobiographie Prinz Eugen lediglich in militärischen Angelegenheiten, nicht im Zusammenhang mit dessen Bautätigkeit (Marsigli 1930).

16 Davario 1895, Nr. 14022 (S. CC): *Si continua poi ogni anno a smaltarsi gran quantità di terra, che serve per far i mattoni, e certo è che quanto vi si debba fabbricare la fabbrica dissegnata haverano di bisogno di gran quantità di essi, onde non stimerei per bene che si permettesse il venderli più, mentre il proprio bisogno l'ricerca che per altro si starà poi comprarli altrove.*

17 Die Einrichtung einer Ziegelbrennerei ist beispielsweise für Ráckeve überliefert (Davario 1895, Nr. 14022 [S. CC]), für Rastatt (Stopfel 1986, S. 56–57) und für Schloß Troja bei Prag (Lancinger/Pavlík/Preiss/Kukla o. J., S. 10).

18 Der Boden im horizontalen Bereich des Belvederegartens ist lehmhaltig, der ansteigende Teil besteht aus Schotterterrassen. Bei der in den letzten Jahren durchgeführten Gartenrestaurierung kamen Ziegel mit dem Savoyerwappen aus der Ziegelei des Prinzen Eugen zum Vorschein (freundliche Mitteilung von Herrn Ingenieur Willibald Ludwig, Bundesgartenverwaltung Belvedere).

19 Davario 1895, Nr. 14027 (S. CCII): *Per via del giardino in Vienna ne ho subito preso la total pianta per meglio osservar il tutt'assieme.*

20 Davario 1895, Nr. 14027 (S. CCII): *e già l'altezza vostra sa, che sin di due anni sono si osservò il difetto della prima terazza, che per l'abbondanza della terra che si trova nella seconda si disse esser impossibile il poterla ingrandire per non aver luogo da porre detta terra.*

21 Davario 1895, Nr. 14025 (S. CCI): Brief Hildebrandts an Prinz Eugen vom 5. April 1702: *Quanto al giardino in Vienna vostra Altezza haverà la bonità farmi avisato se voglia in quest' anno far il muro a traverso o no.*

22 Die Möglichkeit einer frühen, vor 1702 anzusetzenden Planung Johann Bernhard Fischers von Erlach wurde in der Literatur immer wieder erwogen, doch fehlen bislang tragfähige Anhaltspunkte (Rizzi 1985, S. 282 und Ausst.-Kat. Schloßhof 1986, Kat.-Nr. 21.3 [Wilhelm Georg Rizzi]).

23 Der Plan ist publiziert bei Eisler 1919, Taf. XIII–XIV. Die Vorzeichnungen befinden sich in Wien, ÖNB, Kartensammlung unter der Signatur AB 7.A.76. Zwei Rotdrucke besitzt das Historische Museum der Stadt Wien (Inv.-Nr. 105.980 und 107.001), siehe hierzu Best.-Kat. Wien 1984, S. 142. Einen Braundruck besitzt die Kartensammlung der ÖNB in Wien (Signatur AB 7.A.77).

24 WStLA, Plan- und Kartensammlung, Pläne Nr. 27a (49,5 x 68 cm) und Nr. 27b (51,1 x 71,2 cm), beide schwarze Tusche, rosa und grün laviert. Die Pläne entstanden im März 1705 anläßlich eines Rechtsstreits zwischen dem Bistum Wien und dem Stadtmagistrat. Sie zeigen die Grundstücksgrenzen und die damals tatsächlich vorhandene Bebauung. Beispielsweise sind im westlich benachbarten Garten des Grafen Mansfeld Fürst Fondi das damals bereits errichtete Palais und die am Ende des Parterres aufgeführte Stützmauer eingetragen. Für das Grundstück des Prinzen Eugen zeigt Plan 27b als rosa gepunktete Linie jene Quermauer mit Nische in der Mitte, die gemäß dem Anguissola-Marinoni-Plan das Parterre von der ersten Bosketterrasse trennen sollte. Da die Linie nicht ausgezogen ist, dürfte die Quermauer 1705 nicht bestanden haben.

25 Zur Konzeption des Linienwalls, an der Prinz Eugen als Präsident des Hofkriegsrates beteiligt war: Buchmann 1974, S. 18–29.

26 Zu den Entstehungsbedingungen des Planes: Fischer 1990, S. 18.

27 Die Autoren, zu denen als vierter im Bunde auch der Fortifikationsingenieur Werner Arnold Steinhausen gehörte, sind der Planlegende zu entnehmen (Eisler 1919, Taf. XIV).

28 Das Grundstück östlich des Prinz Eugenschen Gartens, das bis 1706 dem Wiener Bürgermeister Jakob Daniel Tepser gehörte (Perger 1986, S. 66 mit Anm. 139), war sogar 1713, als der unten zu besprechende Fischer-Delsenbach-Stich entstand, noch unbebaut.

29 Braubach 1965, Bd. 5, S. 41.

30 Perger 1986, S. 73–74 und Leitner 1986, S. 22–23.

31 Perger 1986, S. 74–75. Leitner 1986, S. 21–22 nennt allerdings das Jahr 1706.

32 Briefe des Reichsvizekanzlers Friedrich Karl von Schönborn an Prinz Eugen vom Frühjahr 1707 (Braubach 1965, Bd. 5, S. 41–42 mit Anm. 104). Die von Braubach zitierte Stelle bei Grimschitz 1959, S. 94, wonach bereits 1705 eine Wasserleitung bestanden habe, geht auf einen Druckfehler zurück. Die Jahreszahl muß 1715 heißen (Leitner 1986, S. 25, Anm. 34 und Perger 1986, S. 80, Anm. 252).

33 Die hier vorgenommene Datierung in das Jahr 1712 steht im Gegensatz zu der in der Literatur seit Max Braubachs Biographie des Prinzen Eugen favorisierten Datierung in das Jahr 1714 (Braubach 1964, Bd. 3, S. 234: Baubeginn nach dem Abschluß der Friedensverhandlungen von Rastatt im April 1714; Aurenhammer 1964, S. 5: Bauzeit 1714 bis 1716; ders. 1971, S. 7: Frühjahr 1714; Rizzi 1985, S. 286: Januar 1714; Leitner 1986, S. 26: 1714 bis 1716 aufgeführt und Mraz 1988, S. 31: Frühjahr 1714).

34 Leitner 1986, S. 26 mit Quellennachweis. Die Quelle auch bei Frey 1921/22, S. 194 mit Anm. 162.

35 Wien, KA, Diplomatische Korrespondenz 276, Fasz. I, Briefentwürfe vom 15. und 26. Januar 1714 (vgl. Braubach 1965, Bd. 5, S. 32 mit Anm. 78). *Habe auch gerne vernommen, wie Tisch und Camin zu Genua gemacht worden von Verona bereits abgefahren* und: *weilen die Tafeln und Camin so zu Hall von Innsbruck noch nicht angelangt sein, so soll er sie pressieren.*

36 Leitner 1986, S. 26, Anm. 46.

37 Die Bestellung der Leuchtergarnitur und der Kamingitter Mitte oder Ende des Jahres 1714 geht aus einem Brief des Prinzen Eugen an Léopold-Philippe Duc d'Arenberg vom 5. Dezember 1714 hervor (= Dokument III im Quellenanhang).

38 Das in lateinischer Sprache abgefaßte Lobgedicht aus dem Jahre 1725 wurde von Schreiner 1999 ausführlich kommentiert (den Hinweis auf die Arbeit von Schreiner verdanke ich Huberta Weigl, Wien). Die Textstelle zur Zeitspanne von fünf Jahren zwischen Unterem Belvedere und Oberem Belvedere bei Schreiner 1999, S. 71.

39 Zanotti 1739, Bd. 1, S. 278.

40 Journal 1849, S. 86.

41 Aurenhammer 1965, S. 31 mit Kat.-Nr. 74–75.

42 Ausführlich zu den päpstlichen Ehrengaben: Popelka 1963. Die Fertigstellung des Saalfreskos wird wegen der im Spruchband als Chronogramm gegebenen Jahreszahl 1716 für das Jahr 1716 angenommen (Aurenhammer 1965, S. 32 mit Kat.-Nr. 73). Bedenkt man jedoch, daß die nach der Verleihung (2. September 1716) und der Überreichung der päpstlichen Ehrengaben am 8. November 1716 bis zum Jahresende verbleibende Zeit für die Anfertigung der Figurenszene zu kurz und zu kalt war, so hat man die Fertigstellung ins Jahr 1717 zu verschieben (vgl. ebenso Grimm 1982/83, S. 231 und 242, Anm. 2 sowie die Datierung 1715– 1716/17 in Barock 1999, Kat.-Nr. 91 [Karl Möseneder]). Das Chronogramm im Schriftband hält somit das wichtige Jahr der Überreichung der Ehrengaben fest, nicht das weniger wichtige Jahr der Fertigstellung des Freskos. Die Tatsache, daß die Ehrengaben, ein violetter kegelförmiger Hut mit Hermelinschwänzen und ein sehr großes Schwert

aus vergoldetem Silber, auf dem Fresko nicht dargestellt sind (vgl. Popelka 1963, S. 192), könnte als Argument dafür in Anspruch genommen werden, daß das Saalfresko im Herbst 1716 bereits fertiggestellt war und die neben dem jugendlichen Helden dargestellten Utensilien allgemein auf dessen kriegerische und auch künstlerische Verdienste hinweisen sollten. Nach Wissen der Autorin ist bei der 1962 abgeschlossenen Restaurierung des Freskos kein Hinweis auf eine durch diese Alternative implizierte nachträgliche Einfügung des auf die Verleihung der Ehrengaben anspielenden Spruchbandes gefunden worden (zur Restaurierung: Blauensteiner 1963). Matsche 1999, S. 325 vermutet dennoch die nachträgliche Einfügung des Spruchbandes, da sich das Programm des Deckenfreskos nicht auf den Türkenkrieg, sondern auf den Spanischen Erbfolgekrieg beziehe.

43 Winckelmann 1755, S. 22. Das Schreiben, in dem Prinz Eugen Elbeuf dafür dankt, ihm die Statuen schenken zu wollen, datiert vom 1. Februar 1713 (Noll 1963, S. 58). Die Quellenangabe, der zufolge sich der Entwurf dieses Briefes im Kriegsarchiv befindet, geht auf Arneth 1858, Bd. 3, S. 524, Anm. 39 zurück, der keine Signatur nennt.

44 Das Jahr 1711 und die Umstände der Ausgrabung von Elbeuf, die die Entdeckung Herculaneums einleitete, überliefert Venuti 1748, S. 54–55. Winckelmann 1755, S. 22 nennt als Auffindungsjahr der Statuen hingegen 1706, das Jahr, in dem Elbeuf in das kaiserliche Heer eingetreten ist. Da Elbeuf das Grundstück für die von Ferdinando Sanfelice errichtete Villa jedoch erst im Juni 1711 kaufte (Ward 1988, S. 223), kommt dem Bericht Venutis größere Glaubwürdigkeit zu als jenem Winckelmanns.

45 Stuttgart, WLB, Nicolai 58, fol. 42 oben, 26 x 38 cm, grauschwarze Tusche, Mauerquerschnitt rot laviert, erstmals publiziert bei Leitner 1986, Abb. 13. Das Blatt gehört zu einem Bestand von insgesamt fünf Planzeichnungen zum Wiener Belvedere, von denen vier von Delsenbach in Wien während der Entstehung des Belvedere teilweise aufgrund von Vorlagen erstellt wurden. Siehe hierzu ausführlich: Seeger 1998.

46 In der Grundbucheintragung vom Juli 1713, die den 1708 erfolgten Ankauf des letzten, von Prinz Eugen angekauften Teiles des Geländezwickels festhielt, heißt es, der Prinz wolle die Parzelle *zu deme daselbst anligenden Kuchelgarten* ziehen (zitiert nach Perger 1986, S. 74, Anm. 201).

47 Perger 1986, S. 73 (Parzelle 24 auf Skizze 2, S. 65).

48 Daß die Durchfahrt im Ostpavillon nur Nutzfahrzeugen diente, kann man daraus schließen, daß das dem Rennweg zugewandte Tor schlicht und die Stadtseite des Ostpavillons ursprünglich asymmetrisch und ohne Fenster gestaltet war (Kleiner 1969, Taf. 88). Die heute mit zwei Fenstern symmetrisch ausgebildete Stadtseite des Ostpavillons geht auf 1850–52 durchgeführte Veränderungen zurück (Aurenhammer 1969/Geschichte, S. 83). Zudem ist auf keiner der Gartenansichten Salomon Kleiners eine Kutsche zu sehen.

49 Die Bemerkung von Krapf 1993, S. 16, an dem in der Stuttgarter Sammlung Nicolai aufbewahrten *kolorierten* Plan des Belvederegartens könne man erkennen, daß die Galerie erst im Nachhinein geplant worden sei, ist unzutreffend. Bei dem kolorierten Gartenplan handelt es sich um eine punktgenaue Kopie einer gleichgroßen Vorlage, bei der jedoch im Bereich des Westflügels die Punkte nicht sorgfältig miteinander verbunden wurden. Dies führte dazu, daß sich in den beiden Eckpavillons nur zwei statt drei Westfenster und in der Galerie nur drei statt fünf Fensterachsen ergaben (vgl. Seeger 1998). Die Tatsache, daß der kolorierte Gartenplan die Risalitbildung des Westflügels zeigt, belegt, daß die ihm zugrundeliegende Vorlage das Untere Belvedere im ausgeführten Zustand wiedergegeben hat.

50 Braubach 1965, Bd. 5, S. 43 mit Quellennachweis in Anm. 105.

51 Perger 1986, S. 75 (Parzelle 33 der Skizze 2 – infolge eines Druckfehlers im Text mit 32 angegeben). Das von Perger vorgetragene Ankaufsjahr paßt zu der weiter unten darzulegenden Auffassung, daß mit der Errichtung der Menagerie im Juni 1717 begonnen worden ist, wohingegen das von Leitner 1986, S. 23, genannte Ankaufsjahr 1720 nicht zutreffen kann.

52 Das früheste Blatt der Serie ist eine gezeichnete Ansicht des Palais Dietrichstein, das Joseph Emanuel am 26. Mai 1711 dem kaiserlichen Oberstallmeister Graf Philipp Sigismund Dietrichstein zum Geburtstag schenkte (Zacharias 1960, S. 15 mit Abb. 3).

53 Das laut Sedlmayr 1997, S. 235, verschollene Dedikationsexemplar schenkte der jüngere Fischer im Mai 1713 samt einer von dem kaiserlichen Antiquar Carl Gustav Heraeus verfassten Widmung dem kaiserlichen Oberstallmeister Graf Philipp Sigismund Dietrichstein zum Geburtstag (Ilg 1895, S. 684; Schmidt 1934, S. 152; Zacharias 1960, S. 16). Der genaue Inhalt ist nicht überliefert, doch ist der Widmungstext durch eine anderweitige Veröffentlichung Heraeus', die *Vermischen Neben-Arbeiten* von 1715, bekannt (abgedruckt bei Schmidt 1934, S. 153–154).

54 Ilg 1895, S. 684; Schmidt 1934, S. 152–153.

55 Ilg 1895, S. 684–685; Schmidt 1934, S. 152–153.

56 Der hier abgebildete Stich mit dem Hinweis auf den Grafen Mansfeld-Fondi in der Legende befindet sich in Stuttgart, WLB, Nicolai 57, fol. 66 unten. Einen der für die 1719 erschiene Version aktualisierten Stiche bei Eisler 1925, Taf. 155. Der Verkauf des Anwesens an den Fürsten Adam Franz Schwarzenberg bei Berger 1886, S. 167–168.

57 Zacharias 1960, S. 17.

58 Delsenbachs Weggang aus Wien im Jahre 1713 geht aus dessen eigenhändigem Lebenslauf in der Stadtbibliothek Nürnberg hervor (abgedruckt bei Zirnbauer 1968, S. 290–293). Da Delsenbach seinem Stich des Garten Huldenberg in Weidlingau das Jahr 1715 zur Unterschrift hinzufügte (Neubauer 1980, Abb. 75), muß man davon ausgehen, daß Delsenbach einige der Tafeln für die Wiener Ansichten in Nürnberg gestochen hat.

59 Der Stich zeigt am feldseitigen Ende des naturbelassenen Abschnittes in der Mitte der Umzäunung ein Gartentor.

60 Braubach 1964, Bd. 3, S. 233–234, mit Quellennachweisen sowie Aurenhammer 1971, S. 7.

61 Braubach 1964, Bd. 3, S.429, Anm. 2: (Brief des Prinzen Eugen an Sinzendorf vom 18. September 1713) *On m'a envoyé un nouveau plan de jardin, que vous devez avoir approuvé, mandez m'en, je vous prie, votre pensée.*

62 QBF, Nr. 444 (*ahnfangs septembris* [1715] *das famose wasser des prinz Eugenii, so gegen 20 000 fl. kosten wird, soll ahngefangen werden.*).

63 Braubach 1965, Bd. 5, S. 45 mit Anm. 100.

64 Journal 1849, S. 86–87: *Van daer komt men in den hof, die zeer lank ende breed is; zy waeren bezig met vier groote bassins te maeken om fontynen te doen springen. T'eynde van dezen hof zal men met ontrent thien of twaelf trappen opgaen, alwaer den tweeden hof zal wezen ende t'eynde van deze zal men nog eens met zoo veel of meer trappen opgaen, alwaer den derden hof zal wezen, ende in het midden een zeer groot bassyn, tot het welke het waeter zal worden toegebracht van eenen hoogen berg onder de aerde door, die eenige uren van daer ligt, om eene fonteyne te doen springen, ende uyt dezen bassyn ofte waeter-vat, zullen de andere fonteynen gespyst worden, die veel leeger zyn liggende. T'eynde van dezen hof, zal een magnifiek paleys wezen.* Leonhard Helten, Halle an der Saale, danke ich für seine Hilfe bei der Lektüre des Textes.

65 Perger 1986, S. 73–74. Der von Perger erstellte Plan (ebd., S. 65) ist dahingehend zu korrigieren, daß die durch den Anguissola-Marinoni-Plan überlieferte trapezförmige obere Terrasse deutlich höher reichte (vgl. Abb. 61 der vorliegenden Arbeit). Wie sich aus einem am Rennweg und am Linienwall orientierten Vergleich des Anguissola-Marinoni-Plans und des aufgeführten Belvederegartens ergibt (Abb. 80), kam die Grundfläche des Oberen Belvedere etwa zwischen den beiden auf dem Anguissola-Marinoni-Plan eingezeichneten feldseitigen Gebäuden zu liegen.

66 Quellenanhang Dokument IV; vgl. Braubach 1965, Bd. 5, S. 31 mit Anm. 72 und S. 44 mit Anm. 110. Den Brief referiert ohne Quellennachweis auch Grimschitz 1959, S. 94.

67 Girard als Entwerfer des Belvederegartens bei Kleiner 1969, Taf. 1. Die Wiener Quellen zu Girards Aufenthalt bei Prinz Eugen in Wien: Wien, HHStA, Belgien DD-B, Verzeichnis 9, Bd. 32, Briefentwurf des Prinzen Eugen an Graf von Wahl in München vom 23. Januar 1717: *Vous m'avez doublement obligé tant par l'obligeante maniere avec laquelle vous m'avez procuré et envoyé le directeur General des jardins de S.A. de Baviere, que l'ouvrage des hydrauliques* [...] *et trouve que le sudit directeur est fort entendu et de bon goût pour l'ordonnance des jardins, je prendray ce sentimens sur les miens pour au plutôt le renvoyer ...* sowie ebd., Briefentwurf des Prinzen Eugen an Graf von Wahl in München vom 8. Mai 1717: *Je vous rends tous mes plus sinceres remercimens de l'obligeante maniere avec laquelle vous m'avez bien voulu envoyer Girard. Je le retiendray le moins qui se pourra afin qu'il puisse au plustôt retourner aux ouvrages de sa direction, je souhaits mons. quelqu'occassion favorable de repondre à l'honneteté que vous m'avez fait ...* (vgl. Braubach 1965, Bd. 5, S. 45 mit Anm. 113). Die Münchner Quellen bei Imhof 1978, S. 104 mit Anm. 1. Laut Hauttmann 1913, S. 60 soll sich Girard auch 1719 und 1722 in Wien aufgehalten haben. Er verweist hierfür auf Ilg 1889, der jedoch lediglich das durch Arneth 1858, Bd. 3, S. 76 mit Anm. 41 dokumentierte Jahr 1717 angibt.

68 Mit diesem Titel bezeichnete sich Girard in der Legende des von ihm 1714 aufgenommenen und gezeichneten Gesamtplans von Versailles (Weber 1985, Abb. 256). In Versailles wurde er seit 1709 in den Rechnungsbüchern der *fontainiers* geführt (Imhof 1978, S. 102).

69 Imhof 1978, S. 102–103, vgl. auch Hauttmann 1913, S. 49 mit Anm. 84 und 85.
70 Erhalten ist lediglich das Antwortschreiben von Lothar Franz (QBF, Nr. 551). Die Analyse des Briefs bei Wenzel 1970, S. 143–144.
71 Quellenanhang Dokument V; vgl. Braubach 1965, Bd. 5, S. 44 mit Anm. 110 und S. 31 mit Anm. 72.
72 Braubach 1965, Bd. 5, S. 44–45.
73 Kleiner 1969, Taf. 4 und 56.
74 Perger 1986, S. 75 (Parzelle 33 – wegen Druckfehler mit 32 angegeben).
75 Als weiteres Argument kommt hinzu, daß die große Orangerie am Fuß des Kleinen Gartens zu einem verhältnismäßig späten Zeitpunkt entworfen worden zu sein scheint, da sie auf dem 1719 zu datierenden Delsenbachplan des Belvederegartens nicht verzeichnet ist (Seeger 1998, Abb. 553).
76 Quellenanhang Dokument V.
77 Perger 1986, S. 75.
78 Leitner 1986, Anm. 3–4.
79 Quellenanhang Dokument V.
80 Der Brief ist in italienischer Sprache verfaßt und befand sich 1907, als Moriz Dreger ihn referierte (Dreger 1907, S. 269–273), im harrachschen Familienarchiv. Das Original läßt sich innerhalb des Archiv Harrach (Wien, Österreichisches Staatsarchiv) derzeit nicht auffinden.
81 Quellenanhang Dokument VI.
82 Quellenanhang Dokument VII.
83 Es dürfte sich hierbei um ein Schiebefenster gehandelt haben, bei dem der untere Fensterteil mittels einer Hebevorrichtung nach oben geschoben wurde. Dieser Fenstertyp, dessen Reiz darin bestand, daß er im geschlossenen Zustand nicht wie ein Flügelfenster den Blick durch einen Vertikalpfosten behinderte, war seit Ende des 17. Jahrhunderts in Holland und England gebräuchlich. Daniel Marot bezeichnet die Schiebefensterkonstruktion als *chassy a l'angloise* (siehe hierzu Lietz 1982, S. 73–89, die marotsche Bezeichnung auf S. 81). Den Stichen Salomon Kleiners zufolge übernahm Prinz Eugen das englische Fenster nicht für das Obere Belvedere, sondern ließ auch dort die in Wien üblichen Flügelfenster einbauen.
84 Quellenanhang Dokument VII.
85 Schreiner 1999.
86 Schreiner 1999, S. 67, 97 und 100.
87 Zu dieser Skizze: Seeger 1998, S. 542 mit Abb. 555.
88 Wiener Diarium, Nr. 1687 vom 30. September – 3. Oktober 1719.
89 Grimschitz 1932, S. 81; ders. 1946, S. 13; ders. 1959, S. 95; sowie Fiedler/Giese 1963, S. 145.
90 Aurenhammer 1969, S. 6; ders. 1971, S. 8.
91 Pöllnitz 1737 [teilweise vor 1729], S. 33.
92 Ilg 1889, S. 27.
93 Dreger 1907, S. 272 und 279.
94 Quellenanhang Dokumente VI und VII.
95 Berger 1886, S. 170.
96 Salomon Kleiner hat den Blick vom Portikus des Oberen Belvedere zum Linienwall lediglich in die Vogelschau der Gesamtanlage aufgenommen (Kleiner 1969, Taf. 5). Der von Fürst Schwarzenberg hergestellte Vergleich mit dem starhembergschen Garten bezog sich wahrscheinlich darauf, daß dieser als einer der wenigen Gärten der Vorstadt Wieden bis zum Linienwall reichte und dort mit einem Tor endete (vgl. Grimschitz 1959, Abb. 39).
97 Wien, Albertina, Inv.-Nr. 9787, 36,9 x 68,3 cm, vgl. Grimschitz 1925 und Grimschitz 1959, S. 164 mit Abb. 115. Außer der Zeichnung zur Toranlage der Feldseite hat sich noch eine weniger sorgfältig ausgeführte Zeichnung zur Gartenfassade des Oberen Belvedere erhalten (Wien, Albertina, Inv.-Nr. 9786, 61 x 85,9 cm), vgl. Grimschitz 1925 und Grimschitz 1959, S. 164 mit Abb. 116.
98 Würzburg, Universitätsbibliothek, Delin III, fol. 143r und 144r. Das hildebrandtsche Blatt mit den Varianten zur feldseitigen Toranlage wurde nachträglich in zwei Teile zerschnitten, ein Sachverhalt, der sich anhand des zusammengehörenden Maßstabs und der Buchstabenbezeichnung nachweisen läßt (Hotz 1981, Bd. 1, S. 133 mit Abb. auf S. 116 in Bd. 2). Darüber hinaus befinden sich im sogenannten Skizzenbuch Balthasar Neumanns, das zahlreiche, wahrscheinlich aus dem Nachlaß des Malers Johann Rudolf Byß stammende Zeichnungen in sich vereint (Hotz 1981, Bd. 1, S. 13–16), neun kleinformatige Fragmente, die auf eine Nachzeichnung des hildebrandtschen Blattes zurückgehen (Hotz 1981, Bd. 1, S. 102–104 mit Abb. S. 11–12 in Bd. 2). Daß es sich bei den Fragmenten um eine ehemalige Nachzeichnung handelt, ist zum einen am Zeichnungsstil fest-

zustellen, zum anderen daran, daß die wappenhaltenden Löwen durch die ihren Köpfen aufgesetzten Kronen und deutlicher dargestellte gespaltene Schwänze von ‚Savoyerlöwen' zu ‚Schönbornlöwen' abgewandelt worden sind.

99 Die von Braubach 1965, Bd. 5, S. 47 für die Gitter der Feldseite genannte Jahreszahl 1728 läßt sich nicht nachweisen; vgl. auch Friedrich 1993, S. 19, die als mögliche Entstehungszeit der Gitter die Jahre von 1716 bis 1723 angibt.

100 Diesen Schluß legt ein vom Kunstschlosser Johann Friedrich Oegg 1736 an Friedrich Karl von Schönborn gerichteter Brief nahe (Friedrich 1993, S. 17, mit Quellenangabe). Der Brief, der sich im Bayerischen Staatsarchiv Würzburg befindet, wurde bereits von Grimschitz 1932, S. 82 (vgl. ders. 1959, S. 96), allerdings ohne Quellenangabe, angeführt. Zu den Kunstschlossern Arnold und Konrad Kiefer: Thieme/Becker, 20 (1927) S. 257–258.

101 Bereits im Mai 1719 schrieb Prinz Eugen an den in Neapel weilenden Vizekönig Graf Wirich Philipp Daun, er solle Solimena, der für seine langsame Arbeitsweise bekannt war, zur Erfüllung des restlichen Auftrags zur Eile antreiben (Braubach 1965, Bd. 5, S. 72–73 mit Anm. 203). Daß es sich bei dem Ausstehenden um *zwei* Bilder handelte, geht aus einem Brief des schönbornschen Residenten in Wien, Gudenus, vom Januar 1720 hervor (QBF, Nr. 671). Aus den Jahren 1720 bis 1731 haben sich mehrere Briefe des Prinzen Eugen an Solimena erhalten (Braubach 1965, Bd. 5, S. 33 mit Anm. 80). Das Deckengemälde des Goldkabinetts traf entweder erst am 14. Mai 1729 in Wien ein (Dominici 1745, S. 598, druckt das Dankesschreiben des Prinzen Eugen an Solimena ab, vgl. Aurenhammer 1969, S. 43) oder aber erst 1731 zusammen mit dem Altarbild (ebd., S. 42 und Ausst.-Kat. Wien/Neapel 1993, Kat.-Nr. 53–54 [Wolfgang Prohaska]).

102 Österreichische Kunsttopographie, 13: Die profanen Denkmale der Stadt Salzburg, Wien 1914, S. 179 (Brief vom 9. Oktober 1722), vgl. Aurenhammer 1969, S. 6–7 mit Anm. 56.

103 Quellenanhang Dokument VIII, 1–3 (vgl. Braubach 1965, Bd. 5, S. 32 mit Anm. 76 sowie die Ausführungen im Abschnitt zur Ausstattung des Oberen Belvedere).

104 Braubach 1965, Bd. 5, S. 370, Anm. 79.

105 Wien, HHStA, Belgien DD-B, Verzeichnis 9, Bd. 33, Briefentwurf Prinz Eugens an Marquis del Campo vom 14. September 1718 (vgl. Braubach 1965, Bd. 5, S. 370, Anm. 79): *Monsieur le Marquis. J'ai reçi la lêttre, que vous m'avez écrite le 28. du mois passé, je vous remercie de la peine, que vous avez prise de visiter la cargaison du vaisseaux arrivé des Indes à Ostende pour voir s'il n'y avoit pas quelque rareté à achêter pour moy, et de la commission, que vous avez donné à la fregatte prête à faire voile por ce Pays-la d'apporter quelqu'un oiseau rare et extraordinaire.*

106 Wie Anm. 105: *Si l'ammeublement de chambre de Pequin à fond blanc peint à la chine est fort curieux et suffit pour une des chambres dont mon Sécretaire Mandacher a la mesure* [...].

107 QBF, Nr. 834 und 836. Zum Kunstschreiner Servatius Brickard, dessen Spezialität kostbare Einlegearbeiten waren: Sangl 1990, S. 79–84. Die Identifikation der in der Korrespondenz genannten Arbeiten Brickards mit Intarsienböden ebd., S. 79.

108 Wien, HHStA, Große Korrespondenz 147, Korrespondenz zwischen Prinz Eugen und Abt Silvio Valenti Gonzaga (Rom), hier verschiedene Briefe des Jahres 1722. Am 4. Februar 1722 schrieb Prinz Eugen beispielsweise: [es]*sendo per altro la presentanea mia intenzione di perfezionare il mio giardino, e nell'inverno ritornando in città farmi rapportare le tavole, ...* Die Begutachtung der Tischplatten durch Albani bereits bei Arneth 1858, S. 75, ohne Quelle. Auf die aus Rom besorgten Marmortischplatten des Oberen Belvedere hat man wahrscheinlich die zeitgenössische Angabe, die Tischplatten des Oberen Belvedere, bestünden aus afrikanischem Marmor (Dolfin 1735, S. 134), zu beziehen. Die römischen Marmortischplatten (schwarz mit braunen Adern, vgl. Keyßler 1741 [1730], S. 933) befanden sich laut Keyßler in allen drei Zimmern des Paradeappartements (je zwei Tische) sowie im anschließenden Spiegelkabinett (vier Tische).

109 Wien, HHStA, Große Korrespondenz 76a, Briefentwurf des Prinzen Eugen an Benedetti vom 26. August 1723.

110 Braubach 1965, Bd. 5, S. 370, Anm. 78.

111 Zanotti 1739, Bd. 1, S. 279.

112 Knall-Brskovsky 1984, Anm. 5 auf S. 161 und Anm. 1 auf S. 160.

113 Knall-Brskovsky 1984, Anm. 5 auf S. 161.

114 Barigozzi-Brini/Garas 1967, S. 38–43 und 130–131 (vgl. Aurenhammer 1969, S. 6 mit Anm. 55). Die Quellen bei Esbach 1991, Bd. 2, QC3-QC5. Nach Ansicht von Barigozzi-Brini/Garas, 1967, S. 43, begann Carlone aus stilistischen Gründen im großen Saal mit der Ausmalung.

115 Esbach 1991, Bd. 2, QC 3. Zum figürlichen Teil des Deckenfreskos hat sich in

London eine Entwurfszeichnung Carlo Innocenzo Carlones erhalten, die nicht das tatsächlich ausgeführte Thema des ewigen Ruhmes des Hauses Savoyen, sondern die Aufnahme Herkules in den Olymp wiedergibt (Barigozzi-Brini/Garas 1967, S. 40 mit Fig. 17). Vermutlich fertigte Carlone die Zeichnung im Sommer 1720 im Anschluß an die Besprechung der Arbeiten mit Prinz Eugen an. Carlone berücksichtigte bereits die Scheinarchitektur Fantis, deren Gestalt im Sommer 1720 schon festgestanden haben dürfte.

116 Barigozzi-Brini/Garas 1967, S. 43 und 131 (vgl. Aurenhammer 1969, S. 42).

117 Aurenhammer 1969, S. 42 sowie Mraz 1988, S. 34–35, der das Chronogramm abdruckt.

118 Grimschitz 1959, S. 96 referiert die Briefstelle, die aus demselben, derzeit im Archiv Harrach nicht auffindbaren Brief vom 11. März 1733 stammt wie Hildebrandts oben genannte Angabe zur Bauzeit des Oberen Belvedere, im originalen italienischen Wortlaut: [...] *e nuoto á tutti, che 12 anni sono hó havuto l'honore di fabricare il gran palazzo al giardino di sua Altezza Serenissima il Signor Prencipe di Savoia in uno anno cominciato e l'altro finito affato e non havendo voluto il vestibulo involtato, vi ho posto 14 gespante Rest di legno di rovere due piedi alte. Questo legname pure si é infraccidito e quest'inverno ho dovuto levarlo, farvi un volto come dal principio volevo fare et é riuscita un'opra bellissima et adesso affatto fornita á maraviglia di chi la vede.*

Der Belvederegarten

Vorgängerprojekte für den Garten

Der mit dem Eintreffen Girards in Wien im Jahre 1717 beginnenden Gestaltung des heutigen Belvederegartens sind nach Ansicht der Autorin seit dem ersten Grundstücksankauf im Jahre 1697 mindestens zwei Phasen vorangegangen. Die erste Phase (Abb. 67a) ist durch den Wienplan von Anguissola und Marinoni aus dem Jahre 1704 dokumentiert (Abb. 68); die zweite (Abb. 67b) durch den 1716 verfaßten Bericht der flämischen Gesandtschaft überliefert.[1] Die mit dem Auftreten Girards im Januar 1717 beginnende dritte Phase (Abb. 67c) hat sich durch den vollständig ausgeführten Garten (Abb. 83–85 und Taf. 8) bis heute erhalten. Während den ersten beiden Phasen, die jeweils nur teilweise realisiert wurden, strebten Bauherr und Architekt einen typischen Terrassengarten mit orthogonal zur Gartenlängsachse stehenden Stützmauern an. Sie unterscheiden sich voneinander vor allem darin, daß in der ersten Phase ein großes, am Rennweg gelegenes Wohngebäude vorgesehen war, das in der zweiten Phase durch das Gegenüber von einem unteren und einem oberen, jeweils zum Wohnen bestimmten, Gebäude abgelöst wurde. Da von der ersten Planänderung weder der Gartentyp noch die Binnengliederung betroffen waren, kann bei der nachfolgenden Analyse der ersten Gartenplanung die Beschreibung der flämischen Gesandtschaft, die ja bereits der zweiten Gartenplanung galt, als Quelle mit herangezogen werden.

Der Belvederegarten auf dem Wienplan von 1704 (Abb. 68)

Obwohl das zu Beginn der Planungen zur Verfügung stehende Grundstück (Abb. 61a) wesentlich kleiner als der heutige Belvederegarten war, wies es dennoch eine beträchtliche Größe auf. Der feldseitige Gartenabschluß befand sich damals etwa an jener Stelle, an der heute die Stufen zum Portikus an der Feldseite des Oberen Belvedere beginnen. Der Geländezwickel an der Grenze zum Grafen Mansfeld-Fondi stand zu einem Teil bereits zur Verfügung. Bei der Gartenplanung ging Hildebrandt auffallend sparsam mit dem Gelände um. Er setzte das Wohngebäude an das untere Ende eines dem Ziergarten vorbehaltenen regelmäßigen Rechtecks. Das zwischen Gebäude und Rennweg verbleibende unregelmäßige Viereck nutzte er für rechtwinkelig anschließende Seitenflügel, die nach einigen Achsen stumpfwinkelig zur Mitte hin abknickten. Das stumpfwinkelige Abknicken der Seitenflügel hatte Hilde-

brandt offenbar aus dem Straßenverlauf an der Ostseite und dessen symmetrischer Ergänzung entwickelt. Die in die Hofecken eingepaßten segmentförmigen Bauteile lassen vermuten, daß hier, in unmittelbarer Nähe des Wohngebäudes, Stallungen und Wagenremisen untergebracht werden sollten.

Der Grund für die Zusammenfassung von Wohn- und Wirtschaftsgebäuden in einem Baukörper dürfte der Wunsch nach einem möglichst großen, auf dem gleichen Niveau wie das Wohngebäude liegenden Parterre gewesen sein. Wegen seines großen Pflegeaufwandes nahm das mit kompliziert gemusterten Broderiekompartimenten bepflanzte Parterre den höchsten Rang in der Hierarchie der Gartenelemente ein. Im französischen Barockgarten hatte es seinen Platz unmittelbar beim Wohngebäude, von dem aus die einzelnen *tableaux* gänzlich zu überblicken sein sollten. Bei ansteigendem Gelände und der von Hildebrandt vorgesehenen Tallage des Wohngebäudes war dies freilich nur dann gewährleistet, wenn zwischen Gebäude und Parterre keine Terrainstufe angelegt werden mußte. Da sich wegen der anstehenden Erdmassen die Tiefe des Parterres nicht beliebig ausdehnen ließ, hätte die allseitige Freistellung des Wohngebäudes in der Art, wie sie damals die Gartenanlagen Johann Bernhard Fischers von Erlach, etwa im Fall der Lustgebäude Althan in der Rossau und Schlick-Eckardt, auszeichnete,[2] eine Verkürzung des Parterres nach sich gezogen.

Im benachbarten Garten des Grafen Mansfeld Fürst Fondi, später als Schwarzenberggarten bekannt, war Hildebrandt kurz zuvor zu einer großzügigeren Hoflösung als in dem durch Anguissola und Marinoni überlieferten Belvederegarten gelangt (Abb. 65). Geschwungene Rampen führten von der entlang dem Wienfluß verlaufenden Straße auf einen großen, an beiden Seiten von Stallungen, Wagenremisen und anderen Nutzgebäuden eingefaßten, sanft ansteigenden Vorhof. Diejenigen Wirtschaftstrakte, die direkt an das Wohngebäude angebunden waren, verblieben in Sockelhöhe, so daß sich das Palais dem Ankommenden als Einzelbau in monumentaler Größe präsentierte. Da im Unterschied zum Belvederegarten der für das Parterre begehrte, auf gleichem Niveau mit dem Wohngebäude liegende Geländeteil gegenüber der Straße erhöht lag, ging hier durch die weitläufige Eingangsarchitektur allerdings kein für den Ziergarten wertvolles Terrain verloren.

Auf dem Wienplan von 1704 war das Parterre des Prinzen Eugen verhältnismäßig kleinteilig in unterschiedlich große Kompartimente aufgeteilt. In unmittelbarer Nähe des Palais lagen die beiden größten Parterrestücke, die mittels einschwingender Ecken den Umriß des konvex vor die Gebäudeflucht tretenden Saals und der vorgelagerten Freitreppe nachzeichneten. Das darauf folgende, auf der Längsachse plazierte Rundbassin wurde von zwei querrechteckigen Wasserbecken flankiert, so daß sich eine Wasserachse ergab, die das Parterre zusammen mit der durch einen Weg gebildeten Längsachse kreuzförmig durchzog. Die an der Feldseite verbleibende Fläche füllten vier etwa gleich große rechteckige Kompartimente aus. Abgeschlossen wurde das Parterre durch eine Futtermauer, die in Anbetracht des Gefälles um einiges höher gewesen sein muß als den 10 bis 12 Stufen entspricht, mit denen

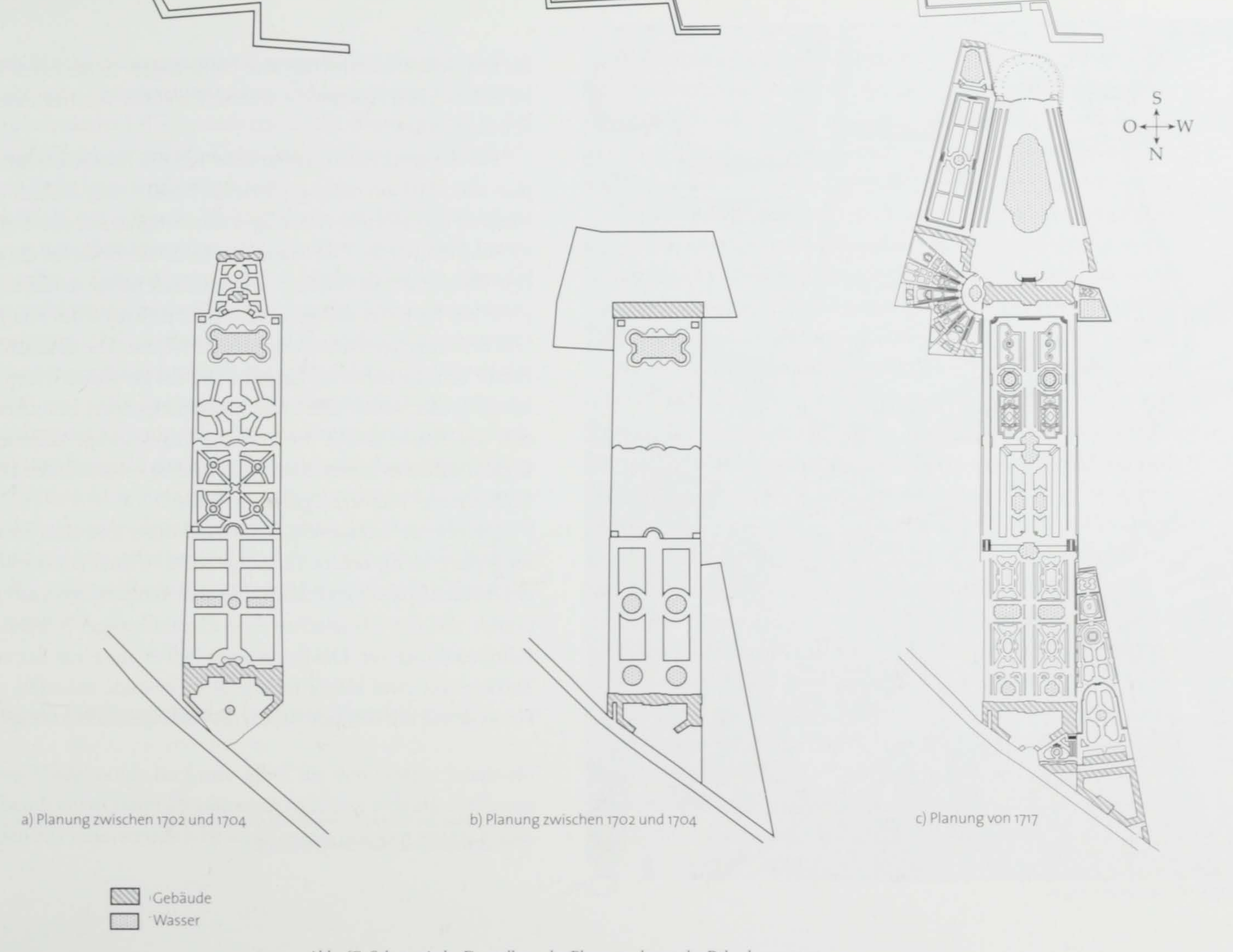
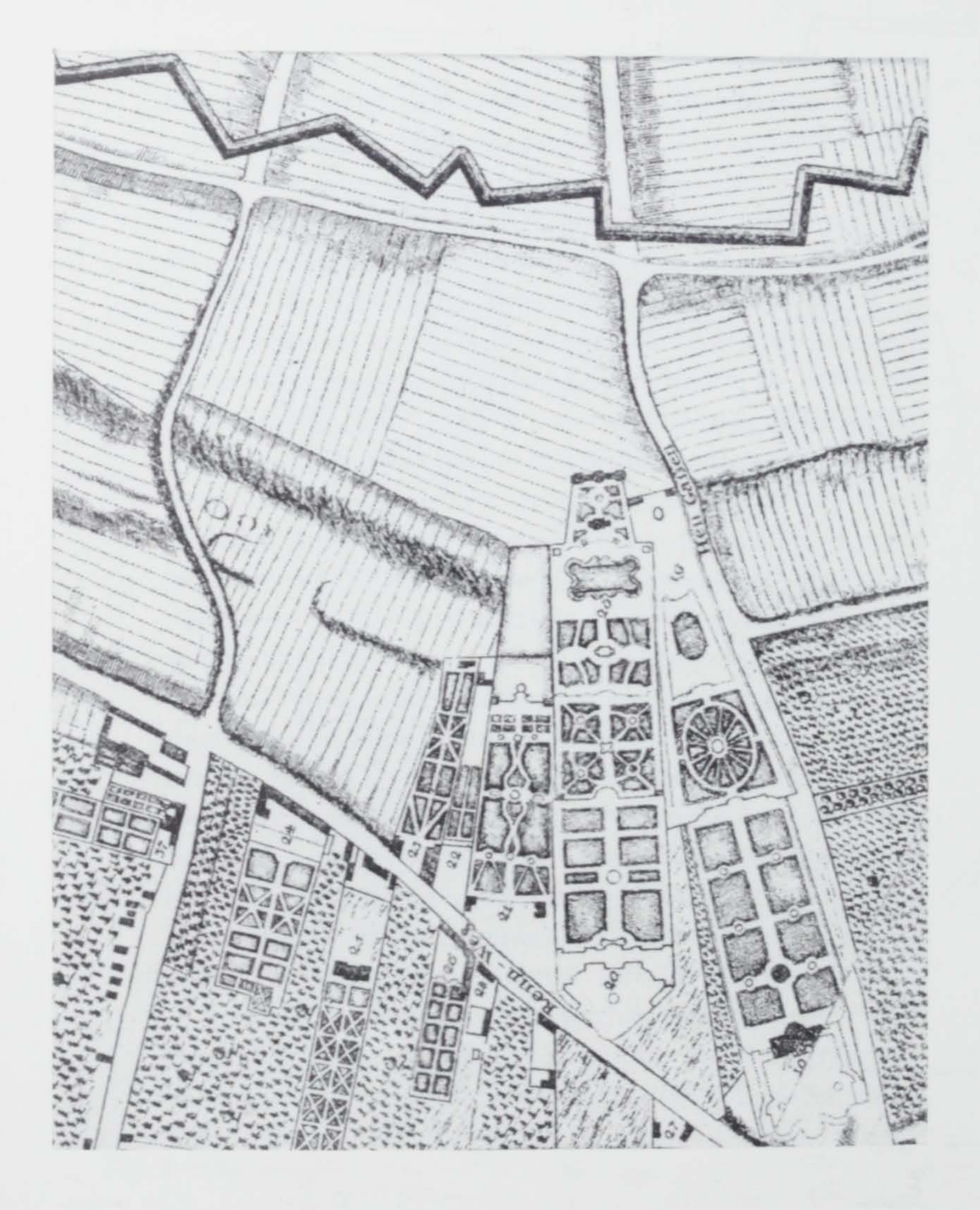


Abb. 67: Schematische Darstellung der Planungsphasen des Belvederegartens



die flämische Gesandtschaft ihre Höhe angab. In der Mitte weitete sie sich zu einer Nische, die vermutlich einen Wandbrunnen aufnehmen sollte.

Für die erste, etwa quadratische Terrasse überliefert der Wienplan von 1704 ein radial gegliedertes Boskett, das, ähnlich wie das Parterre, kreuzförmig von Wegen durchzogen und durch ein Bassin zentriert wurde. Die Mauer am Ende des Bosketts, die gemäß dem Bericht der flämischen Gesandtschaft höher als diejenige am Ende des Parterres ausfiel, erhielt in den Achsen des Hauptwegs und der seitlichen Nebenwege je eine Nische. Die deutlich tiefere zweite Terrasse nahm im hinteren Teil das als Wasserreservoir dienende große Bassin auf. Dem hinaufsteigenden Besucher hätte sich das Bassin durch die Fontäne angekündigt, während das Becken zunächst hinter einer wohl niedrig vorgesehenen Boskettbepflanzung[3] verborgen geblieben wäre.

Die oberste Terrasse war deutlich schmäler und auch etwas kürzer geplant als die beiden tieferliegenden. In ihrer Mitte sollte sich ein Aussichtspavillon erheben. Für den Terrainsprung sah Hildebrandt auf der Mittelachse eine exedraförmige Treppen- oder Rampenanlage vor. Die Seitenwege ließ er am Ende der zweiten Terrasse auf zwei kleine rechteckige Gebäude zulaufen, die als Points de vue mit den Eckrisaliten des Wohngebäudes korrespondier-

Abb. 68: Plan der Wiener Vorstädte von Leander Anguissola und Jacopo Marinoni, 1704, 1706 als Kupferstich publiziert (Ausschnitt)

ten. Den Abschluß des gesamten Gartens bildete ein gemessen an seiner geringen Tiefe langgestrecktes Gebäude. Seine Rückwand kommt als Ende der 1707 erstmals erwähnten Wasserleitung[4] in Betracht, wenngleich der Fischer-Delsenbachstich von 1713 (Abb. 65) an dieser Stelle keinen Mauerzug zeigt.[5]

Der Blick, der sich vom Wohngebäude auf den Terrassengarten der ersten Planungsphase geboten hätte, wäre nach einem langgestreckten Parterre zuerst auf eine Mauer gestoßen, über der sich ein wohl massig wirkendes Boskett und eine weitere Mauer aufgebaut hätten.[6] Als Höhepunkt und Point de vue des gesamten Gartens wäre der Aussichtspavillon gefolgt. Details der durch den Wienplan von 1704 dokumentierten Gartenplanung, etwa die Bepflanzung des Parterres oder die Gestaltung der Futtermauern, Treppen und Brunnen sowie das Aussehen des Aussichtspavillons sind in Ermangelung von originalem Planmaterial nicht bekannt. Zumindest die architektonischen Elemente darf man sich jedoch analog zu Hildebrandts nachfolgend zu besprechenden, weitaus besser dokumentierten Gartenentwurf für den Grafen Mansfeld-Fondi vorstellen.

Hildebrandts Planzeichnungen zum Garten Mansfeld-Fondi

Der von Hildebrandt im Jahre 1697 für den Grafen Mansfeld Fürst Fondi entworfene Terrassengarten eignet sich aus mehreren Gründen für eine vertiefte Beschäftigung mit der ersten Belvederegartenplanung. Beide Gärten wurden etwa zur gleichen Zeit vom gleichen Architekten für ein ganz ähnliches Terrain entworfen (Abb. 69). Mit einem im Tal zu errichtenden Wohngebäude, einem abschließenden Aussichtspavillon und einer Reihe von orthogonal zur Gartenlängsachse stehenden Futtermauern folgten beide Gärten dem gleichen Typ. Während jedoch der erste Belvederegarten nur durch den Wienplan von 1704 und den 1716 verfaßten Bericht der flämischen Gesandtschaft überliefert ist, haben sich zum Mansfeld-Fondi-Garten zusätzlich zum Wienplan von 1704 fünf detaillierte Originalpläne in Český Krumlov/Krumau im Archiv der dem Grafen Mansfeld-Fondi im Besitz nachfolgenden Fürsten Schwarzenberg erhalten. Da Hildebrandts Planung für den Terrassengarten des Grafen Mansfeld-Fondi in weiten Teilen ausgeführt und vom 1716 nachfolgenden Besitzer Fürst Adam Franz Schwarzenberg nur geringfügig verändert wurde,[7] lassen sich zu seiner Analyse zusätzlich zu den in Český Krumlov verwahrten Plänen auch die in den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts entstandenen Gartenansichten Salomon Kleiners heranziehen.

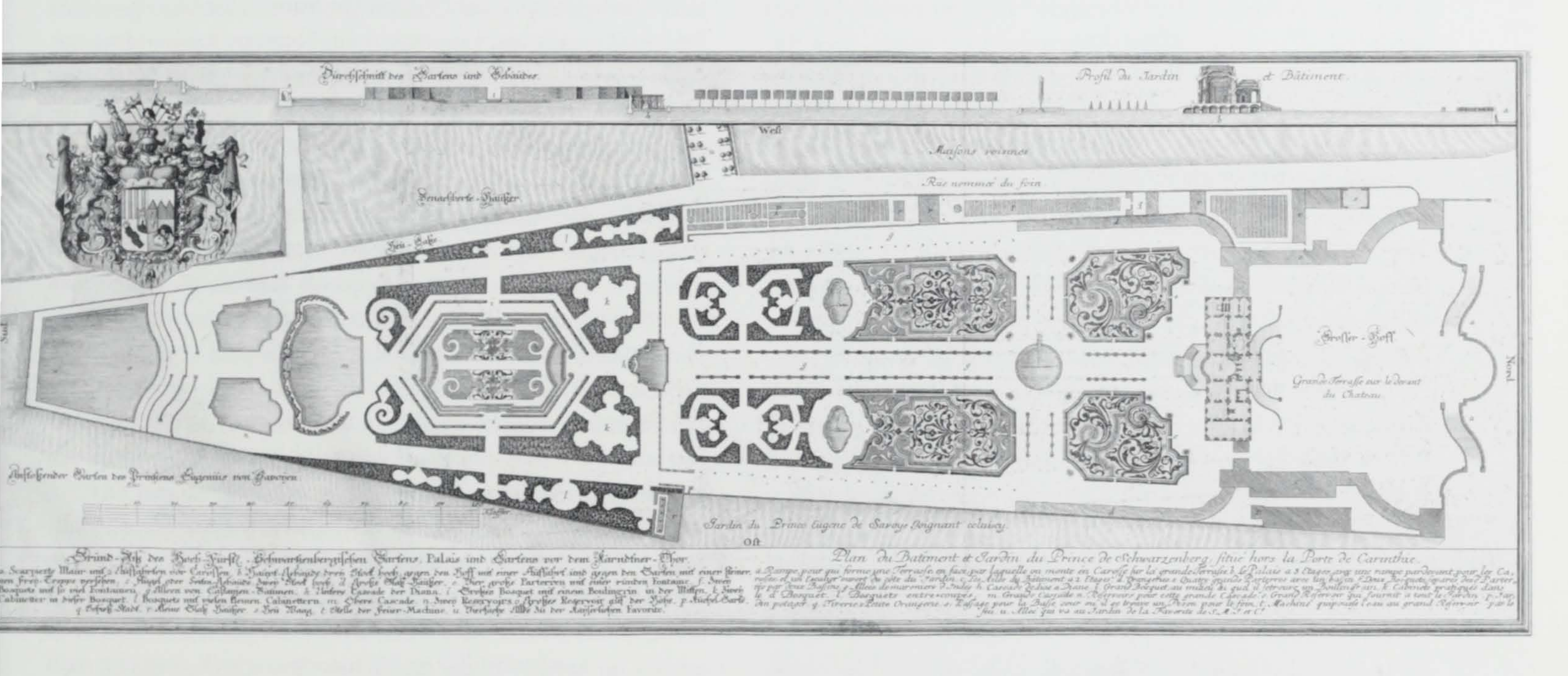
Von den in Český Krumlov erhaltenen Gartenplänen[8] stammen von Hildebrandt eine Vogelschau der Gesamtanlage (Abb. 70),[9] der Grund- und Aufriß einer Grotte (Abb. 71)[10] und zwei Grundrißvarianten zum oberen Gartenteil (Abb. 72)[11], vom kaiserlichen Gartenarchitekten Jean Trehet[12] ein 1697 datierter und signierter Plan des Parterres (Taf. 7).[13] Auf der Vogelschau, die den Planvarianten zufolge am Schluß des Planungsprozesses angefertigt wurde,[14] hat Hildebrandt nur die architektonischen Elemente der Anlage

wiedergegeben, nämlich das Wohngebäude mitsamt den Wirtschaftstrakten, die Futtermauern mit Treppen und Brunnen, ein großes Bassin auf der zweiten Terrasse, den Aussichtspavillon auf der dritten Terrasse und ein Heckentheater als Abschluß des Gartens.

Der Aufbau des Mansfeld-Fondi-Gartens entsprach im wesentlichen der nur wenige Jahre später entstandenen ersten Belvedereplanung. Vor dem Wohngebäude erstreckte sich ein längsrechteckiges Parterre, das analog zur ersten Belvedereplanung an einer orthogonal stehenden Futtermauer endete. Der weitere Verlauf des Hangs war im Mansfeld-Fondi-Garten in vier Terrassen aufgeteilt, wobei sich der terrassierte Teil des Grundstücks symmetrisch entlang der Mittelachse verjüngte. Die erste Terrasse war wie bei der Belvedereplanung mit einem Radialboskett bepflanzt. Seine zur Ausführung gelangte Gestalt läßt sich dem Fischer-Delsenbachstich von 1713 entnehmen (Abb. 65). Den Abschluß der Boskettterrasse sollte die in Grund- und Aufriß überlieferte Grotte bilden. Auf der zweiten Terrasse wurde, wie für den Belvederegarten vorgesehen, ein großes, als Wasserreservoir dienendes Bassin angelegt, dessen elegant geschwungener Grundriß die Planzeichnungen Hildebrandts dokumentieren. Für die dritte und die vierte Terrasse entwarf Hildebrandt einen Aussichtspavillon und ein Heckentheater (Abb. 70 und 72), die dem Fischer-Delsenbachstich nach zu urteilen allerdings nicht gebaut wurden.

Der in verschiedenen Farben ausgeführte Parterreplan Jean Trehets (Taf. 7) zeigt eine vielfältige und kleinteilige Gestaltung, wie sie der Wienplan von 1704 auch für das Parterre des Prinzen Eugen vermuten läßt. Direkt am Wohngebäude waren zwei flache Broderiestücke gepflanzt, auf die Kompartimente mit Rasenstreifen und Formbäumen sowie, unmittelbar vor der Futtermauer, zwei niedrige Boskette folgten. Zwischen den Rasenstreifen-Kompartimenten und den Bosketten lagen zu beiden Seiten der Mittelachse zwei halbmondförmige sogenannte *parterres de pièces coupés*, bei denen unregelmäßig geformte, von breiten Sandstreifen umgebene Beete ein Muster ergaben. Wie bei der ersten Belvedereplanung gab es drei Bassins, die allerdings nicht als Wasserachse nebeneinander, sondern hintereinander auf der Mittelachse des Parterres beziehungsweise auf den Mittelachsen der Kompartimente lagen. Dem Fischer-Delsenbachstich von 1713 (Abb. 65), auf dem das Parterre perspektivisch verkürzt und leicht vereinfacht zu sehen ist,[15] und einem von Salomon Kleiner um 1738 publizierten Grundriß der Gesamtanlage (Abb. 69) zufolge, wurde das Parterre Jean Trehets ausgeführt und nach dem Verkauf des Anwesens im Jahre 1716 an den Fürsten Schwarzenberg kaum verändert.

Neben dem Parterreplan erlauben auch Hildebrandts Pläne zu den architektonischen Gartenelementen Rückschlüsse auf die erste Belvedereplanung. Im ersten Belvederegarten (Abb. 68) darf man sich die Futtermauer am Ende des Parterres, die dem Wienplan von 1704 zufolge in der Mitte eine Nische ausbilden und in den Achsen der Seitenwege gerade geführte Stufen aufnehmen sollte, ähnlich vorstellen wie die Mauer, die Hildebrandt auf der Vogelschau des Mansfeld-Fondi-Gartens am Ende des Parterres darge-



bb. 69: Grundriß des Schwarzenberg- ehemals Mansfeld-Fondi-Gartens, zwanziger Jahre des 18. Jahrhunderts (Salomon Kleiner) (WLB Nicolai 56, fol. 17)

stellt hat (Abb. 70). Diese war mit einer flachen Rustika überzogen und wurde in regelmäßigen Abständen von sehr breiten Lisenen gegliedert, deren Spiegel in der Mitte gefeldert waren. Den Abschluß bildete eine Balustrade, die jeweils in der Achse der Lisenen durch zwei nebeneinanderstehende Postamente mit Kübelpflanzen unterbrochen wurde. Die beiden äußersten, den Seitenwegen zugeordneten Mauerachsen waren mittels eines konkaven Einzugs vorgezogen und nahmen gerade geführte, verhältnismäßig schmale Treppen auf, deren lisenengegliederte Wangen mit Figurenpaaren besetzt waren. Ein weiteres, ebenfalls schmales Treppenpaar, das allerdings lediglich von Kübelpflanzen begleitet wurde, flankierte die zentrale, einen Springbrunnen aufnehmende Nische.

Die durch den Briefentwurf vom Oktober 1716 für den ersten Belvederegarten belegte Felsgrotte *(cava delle Pietre)*[16] lag vermutlich am Ende der Bosketterrasse, wie dies auch für den Mansfeld-Fondi-Garten vorgesehen war. Das geheimnisvolle Dunkel einer Grotte, das in der wörtlichen Übersetzung des von Prinz Eugen und Hildebrandt gebrauchten Ausdrucks als ‚Felsgewölbe' oder ‚Steinhöhle' zum Ausdruck kommt, paßte stimmungsmäßig gut zu den schattigen Bosketten. Die für den Mansfeld-Fondi-Garten entworfene Grotte (Abb. 71) nahm die Mitte einer konvex vorgewölbten Mauer ein und öffnete sich in drei Rundbögen, deren Achsen konkav eingezogen waren. Das Innere der Grotte war geräumig mit seitlichen und rückwärtigen Nischen. Zwei kleinere Grotten mit ebenfalls konkav eingezogenen Eingangsachsen waren den Seitenwegen zugeordnet. Für die Eingangsbögen sah Hildebrandt entweder alternierend grottierte und glatte Keilsteine vor oder durchgehend glatte Quader. Grottierte, mehrmals gerahmte Felder sollten die von einer Balustrade bekrönte Mauer gliedern.

In den konvexen Verlauf der Grottenmauer hatte Hildebrandt im Mansfeld-Fondi-Garten symmetrisch parallel zur Mauer geführte Treppenläufe integriert. Ganz ähnlich darf man sich wohl jene exedraförmig eingezogene Freitreppe vorstellen, die gemäß dem Wienplan von Anguissola und Marinoni im Belvederegarten den Terrainsprung zwischen Bassin- und Aussichtsterrasse überwinden sollte (Abb. 68). Die Treppe im Belvederegarten hätte in etwa die gleiche Breite gehabt wie die Grottenmauer im Mansfeld-Fondi-Garten. Auf dem Detailplan des Mansfeld-Fondi-Gartens, der von der Bassinterrasse nur die obere Hälfte zeigt (Abb. 72), hat Hildebrandt ausnahmsweise einen Vorschlag zur Bepflanzung eingezeichnet, der aber später verworfen wurde. Das Bassin sollte von einem Rasenstreifen mit Formbäumen eingefaßt werden.

In Analogie zu den Mansfeld-Fondi-Plänen dürften auch für Hildebrandts Belvederegarten großformatige und differenziert ausgearbeitete Planzeichnungen vorgelegen haben. Anhand einer nur die Architekturelemente des Gartens wiedergebenden Vogelschau scheint im April 1716 der flämischen Gesandtschaft das Gartenkonzept der zweiten Planungsphase erläutert worden zu sein. Mit Mauern, Treppen, Bassins und Gebäuden referierten die Flamen ausschließlich architektonische Elemente, wohingegen sie über die zu erwartende Bepflanzung nichts mitzuteilen wußten. Wahrscheinlich wurde auch für den Belvederegarten eigens ein Garten-

architekt für die Parterre- und Boskettgestaltung hinzugezogen. Daß in den Quellen zwar jeglicher Hinweis darauf fehlt, ist in Anbetracht der mageren Quellenlage kein stichhaltiges Argument gegen die Beteiligung eines Gartenspezialisten.

Vergleicht man abschließend die Gartenpläne für den Mansfeld-Fondi-Garten mit deren schematisierter Wiedergabe auf dem Stadtplan von Anguissola und Marinoni (Abb. 68), so stellt man fest, daß dieser die wesentlichen Merkmale des Gartens verläßlich dokumentiert. Im Parterre vertreten vier symmetrisch entlang der Mittelachse aufgereihte Rechteckpaare die vier in Wirklichkeit variationsreichen Kompartimentpaare. Das Bassin befindet sich zutreffend zwischen dem ersten und dem zweiten Kompartimentpaar. Den Aussichtspavillon, den Hildebrandt am Beginn der dritten Terrasse als einen an vier Seiten einschwingenden Mittelbau mit ovalen Nebenräumen geplant hatte, ist auf dem Wienplan von 1704 als Kreuz eingezeichnet. Er befindet sich bei Anguissola und Marinoni allerdings etwas näher an der Feldseite als auf den Originalplänen und zwar inmitten des durch die beiden Abschlußpavillons bezeichneten Heckentheaters. Für die Rekonstruktion der ersten Planungsphase des Belvederegartens stellt der Anguissola-Marinoni-Plan demnach eine vertrauenswürdige Grundlage dar.

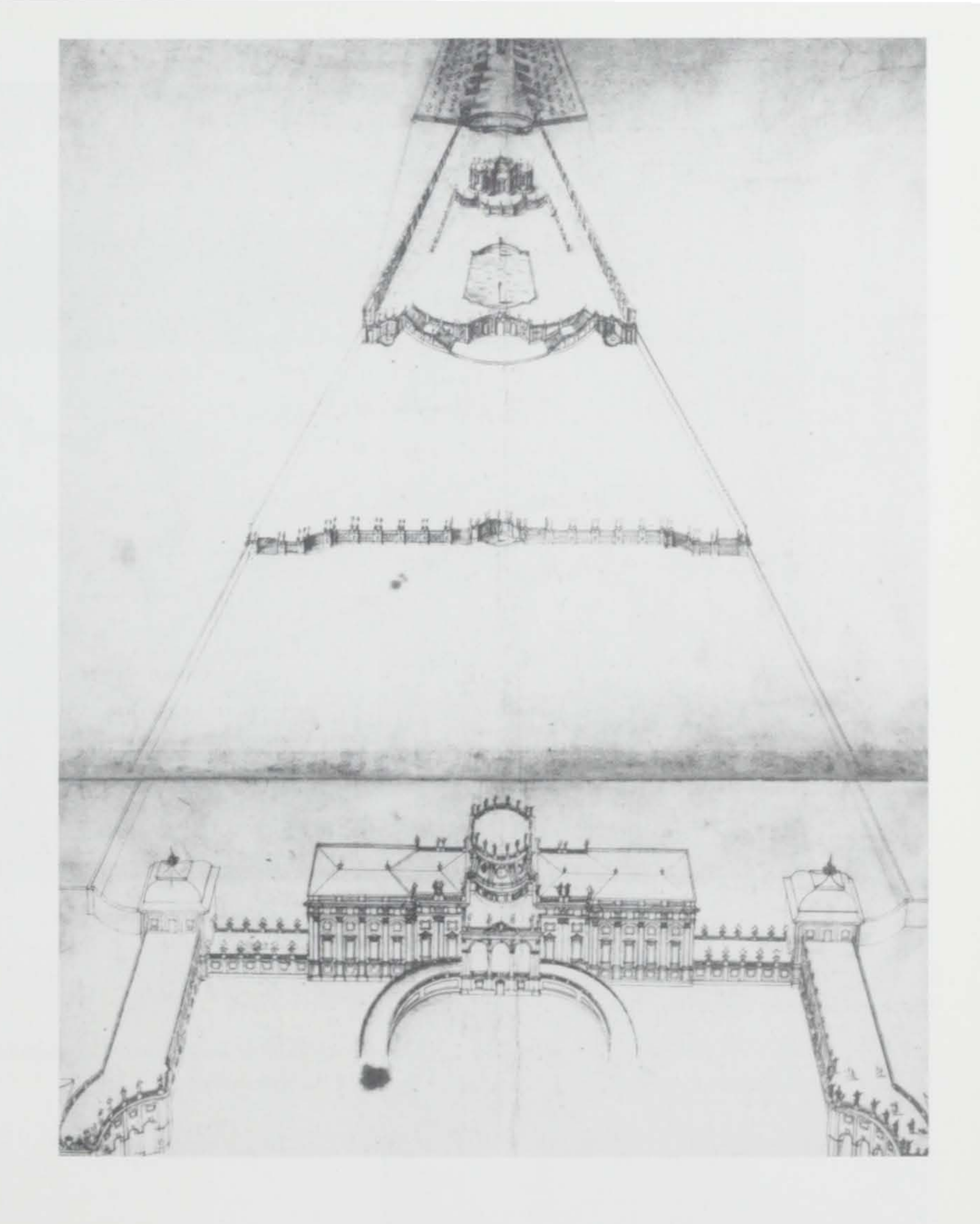


Abb. 70: Mansfeld-Fondi-Garten, Vogelschau von Johann Lucas von Hildebrandt, lavierte Federzeichnung, 1697–98, Český Krumlov, Zweigstelle des staatlichen Gebietsarchives Třeboň, Schwarzenbergische Bauverwaltung

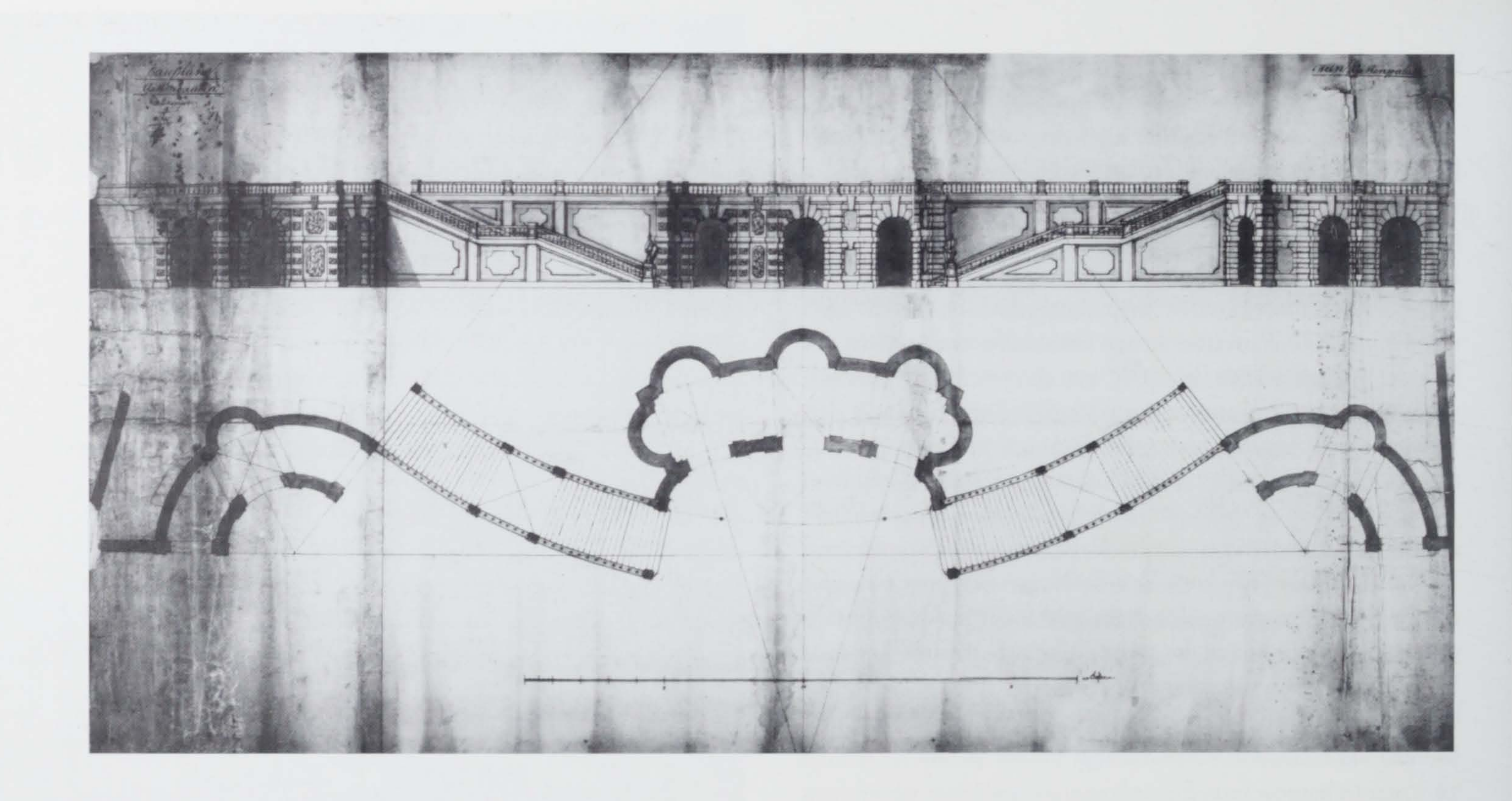


Abb. 71: Mansfeld-Fondi-Garten, Entwurf für die Grotte am Ende des Parterres von Johann Lucas von Hildebrandt, lavierte Federzeichnung, 1697–98, Český Krumlov, Zweigstelle des staatlichen Gebietsarchives Třeboň, Schwarzenbergische Bauverwaltung

Typologische Einordnung der beiden frühen Terrassengärten Hildebrandts

In der Planung der Gärten des Grafen Mansfeld-Fondi und des Prinzen Eugen knüpfte Hildebrandt mit der Terrassierung des Geländes durch Futtermauern, der Anlage von Freitreppen und mit der Errichtung eines architektonischen Gartenabschlusses an einen italienischen Gartentyp und eine typisch italienische Gartengestaltung an. Es war die große Errungenschaft des italienischen Gartens, die Begrenzung des Gartens oder zumindest einzelner Gartenbereiche architektonisch gefaßt und in ein planvolles Verhältnis zum Hauptgebäude gesetzt zu haben. Die Bandbreite der Gartenbegrenzungen reichte dabei von breitgelagerten Trakten, die dem Wohngebäude nahezu gleichwertig gegenübergestellt waren, über einzelne Points de vue bis hin zu einfachen Mauern, die durch eine aufgelegte Gliederung zum Pendant eines gegenüberliegenden Gebäudes werden konnten. Die architektonische Gartenbegrenzung ging mit einer vorwiegend architektonischen Binnengliederung der zumeist am Hang gelegenen Gärten einher. Durch das ihnen gemeinsame Material schufen Futtermauern, Treppen und Rampen eine Kontinuität vom Hauptgebäude bis zum abschließenden Pendant und stellten eine enge Verbindung von Gebäude und Garten her.

Ausgangspunkt der vorstehend skizzierten sogenannten ‚Architektonisierung des Gartens' war Donato Bramantes 1504 begonnener Cortile del belvedere im Vatikan (Abb. 73).[17] Die von Papst

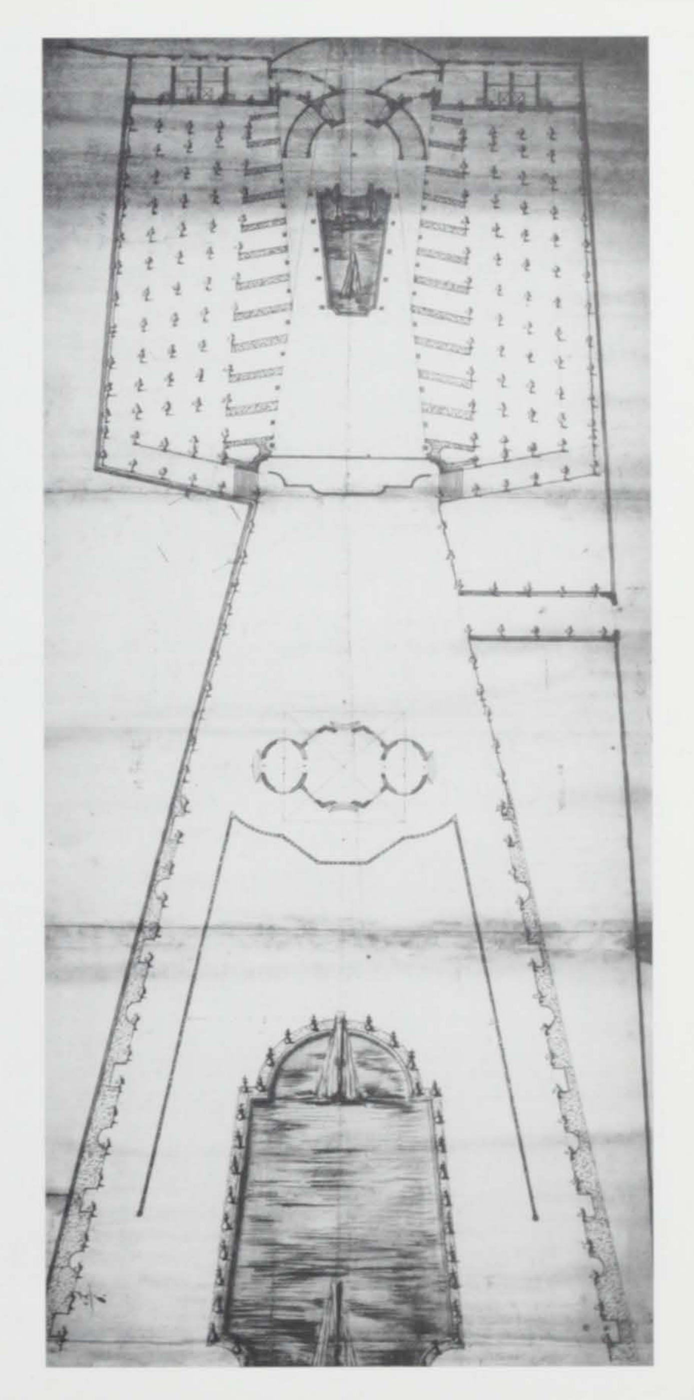


Abb. 72: Mansfeld-Fondi-Garten, Entwurf für die Bassin- und Theaterterrasse von Johann Lucas von Hildebrandt, lavierte, teilweise kolorierte Federzeichnung, 1697–98, Český Krumlov, Zweigstelle des staatlichen Gebietsarchives Třeboň, Schwarzenbergische Bauverwaltung

Julius II. gestellte Aufgabe, den vatikanischen Palast mit dem 320 Meter entfernt auf einer Anhöhe liegenden Belvedere Papst Innozenz' VIII. zu verbinden, löste Bramante durch einen langgestreckten, streng rechteckigen Hof, der seitlich von mehrgeschossigen Loggiengängen eingefaßt wurde. Den Hof unterteilte er mittels Futtermauern und symmetrischen Treppenanlagen in insgesamt drei unterschiedlich tiefe, horizontal verlaufende Terrassen. Der an den vatikanischen Palast anschließende, besonders große Abschnitt war mit Kutschen befahrbar und diente zugleich als Auffahrt und für Theateraufführungen, die von den in diesem Bereich dreigeschossigen Loggien verfolgt werden konnten. Die beiden höher gelegenen, nunmehr von zwei- beziehungsweise eingeschossigen Loggien begrenzten Abschnitte waren bepflanzt.

Da das Belvedere Innozenz' VIII. und der vatikanische Palast nicht parallel zueinander standen, schloß Bramante den Hof zur Talseite mit einer großen Exedra und entwarf für das bergseitige Ende eine zweigeschossig ausgeführte Arkadenwand mit einer großen Nische in der Mitte. In dem zwischen bergseitiger Abschlußwand und Belvedere Innozenz' VIII. verbliebenen Zwickel legte er den berühmten Statuenhof an, der über eine Wendeltreppe öffentlich zugänglich war. Die bergseitige Abschlußwand, hinter der päpstliche Appartements untergebracht waren, diente einerseits als architektonisches Pendant zum vatikanischen Palast, indem sie diesem in gleicher Breite gegenübergestellt war, andererseits durch ihre zentrale, nachträglich erhöhte, Nische als Point de vue, wodurch die enorme Tiefenerstreckung des Hofes betont wurde.

Die im Cortile del belvedere in typologischer und gestalterischer Hinsicht gesetzten Maßstäbe wurden, freilich mit unterschiedlichen Schwerpunkten, im italienischen Garten bis in das 18. Jahrhundert hinein tradiert. Für die beiden hier zu besprechenden hildebrandtschen Terrassengärten spielte der vatikanische Belvederehof lediglich als Prototyp eine Rolle. Ein direkter Bezugspunkt war er nicht.

Hildebrandts gute Kenntnis der römischen Villen und Gärten des 16. und 17. Jahrhunderts kommt insbesondere im Garten für den Grafen Mansfeld-Fondi zum Ausdruck, der ja sein frühestes gesichertes Werk für einen Wiener Auftraggeber darstellt. Wie im folgenden dargelegt wird, sprechen gewichtige Gründe dafür, daß sich Hildebrandt für die Einteilung des Grundstücks und die Einbindung des Wohngebäudes in die Auffahrts- und Gartenarchitektur die heute noch bestehende Villa Aldobrandini in Frascati zum Vorbild nahm (Abb. 74–75). Das ab 1601 als Erweiterung einer älteren Anlage durch Giacomo della Porta für Kardinal Pietro Aldobrandini errichtete Villengebäude[18] erhebt sich an einem steilen, auf Rom ausgerichteten Hang und unterteilt diesen in zwei Bereiche. Zum Tal gewandt liegt die über weitläufige Rampen, Treppen und Alleen geführte Zufahrt. An der Bergseite erstreckt sich der bewaldete Teil des Gartens, dessen Mittelachse nach einer Wassertreppe und mehreren Bassins in einer *fontana rustica* endet. Da das langgestreckte Villengebäude zusammen mit seitlichen Terrassen und den Stützmauern der zu beiden Seiten anschließenden Giardini segreti die gesamte Breite des Grundstücks einnimmt, ist

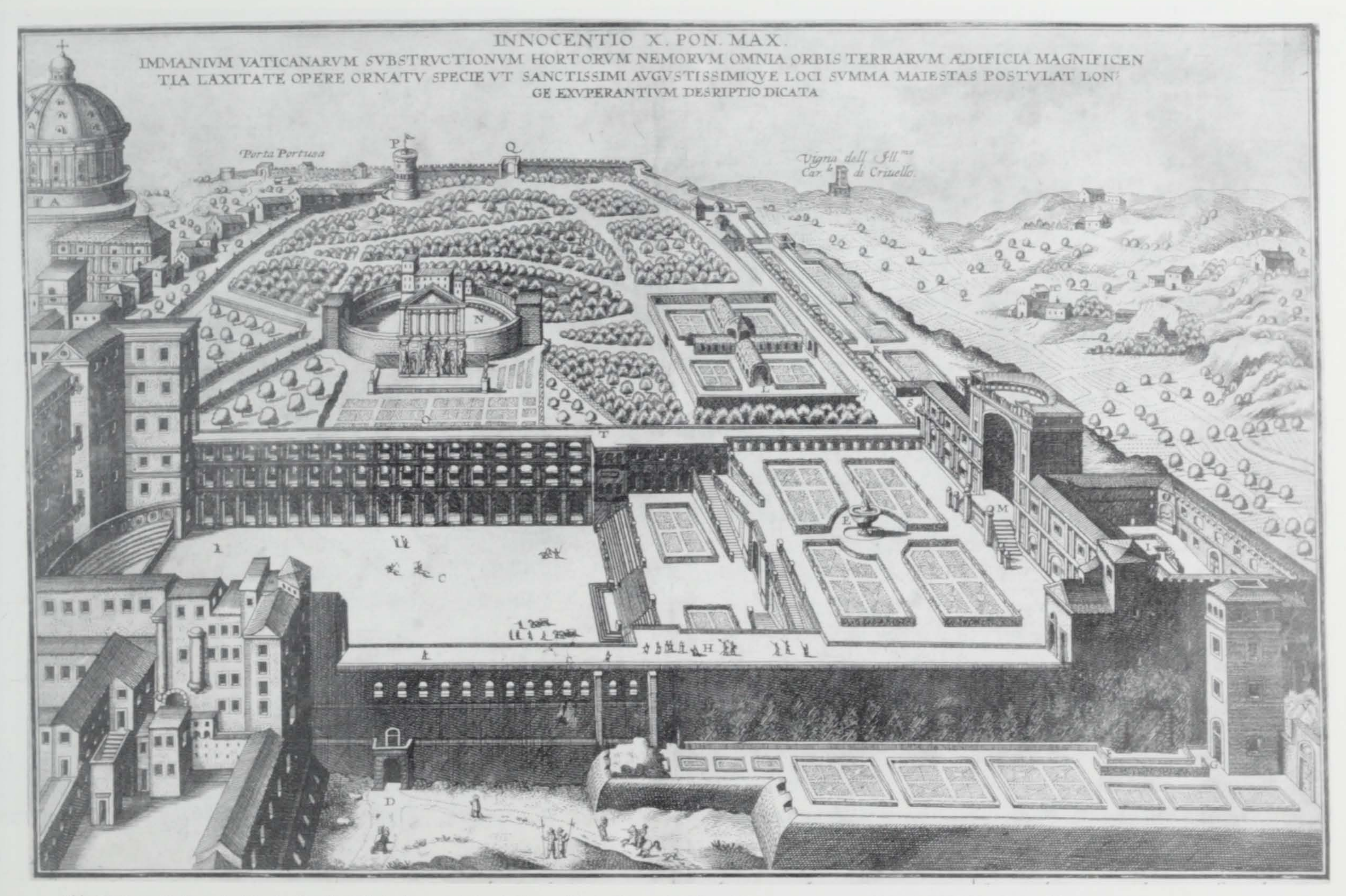


Abb. 73: Rom, Vatikan, Ansicht des Cortile del belvedere, nach dem Stich von Mario Cartaro (1574), mit Ergänzungen von 1644–55 (WLB Nicolai 59, fol. 38)

der an der Bergseite des Gebäudes gelegene Gartenteil nur zu Fuß und nur nach Durchqueren des Gebäudes zu erreichen.

Die Gemeinsamkeiten zwischen der Villa Aldobrandini und Hildebrandts Mansfeld-Fondi-Garten liegen zunächst in der Aufteilung des Grundstücks in einen von Kutschen befahrbaren unteren Teil und einen für Kutschen unzugänglichen, stärker kultivierten Teil an der Bergseite. Hinzu kommt der auf einen architektonischen Point de vue ausgerichtete Gartentyp, dessen Terrassierung durch Futtermauern bewerkstelligt wurde. In beiden Anlagen werden die ohnehin schon langgestreckten Wohngebäude durch seitliche, nur sockelhohe Wirtschaftstrakte verlängert.[19] Bemerkenswert ist hierbei insbesondere die raffinierte Nutzung der sockelhohen Wirtschaftstrakte als balustradenumstandene Dachterrassen mit ebenerdigem Zugang vom Piano nobile. Im Palais Mansfeld-Fondi erreichte man die Dachterrassen auf der Ostseite durch eine Fenstertür der Galerie, auf der Westseite durch eine Fenstertür im Kabinett des Hausherrn.[20] In Frascati, wo die Terrassen ebenfalls dem Piano nobile zugeordnet waren, waren die Terrassen zusätzlich über eine Freitreppe an der Bergseite vom Garten aus zugänglich. Ein solcher zweiter Zugang bot sich im Palais Mansfeld-Fondi wegen des dort nahezu horizontalen Terrains nicht an. Einer der wenigen bedeutsamen Unterschiede zwischen der Villa Aldobrandini und Hildebrandts Mansfeld-Fondi-Garten lag darin, daß in Wien der kultivierte Gartenteil frontal auf das Hauptgebäude bezogen war, wohingegen er in Frascati in einer für die Renaissance typischen Weise in verschiedene Teilbereiche aufgetrennt war, von denen einige seitlich des Gebäudes lagen.

Das Grundstück des Mansfeld-Fondi-Gartens übertraf die meisten der damals in den Wiener Vorstädten bestehenden adligen Ziergärten an Größe.[21] Vermutlich erforderte es schon alleine deshalb eine neuartige Lösung, für die der kurz zuvor aus Oberitalien in Wien eingetroffene Hildebrandt naheliegenderweise auf den Fundus seiner römischen Ausbildungszeit zurückgriff. Den Ausschlag für Hildebrandts Rückgriff auf die Villa Aldobrandini dürfte der Zuschnitt des vom Grafen Mansfeld-Fondi erworbenen Terrains gegeben haben (Abb. 68). Mit dem in der Villa Aldobrandini verwirklichten Konzept ließ sich sowohl die Böschung zum Wienfluß als auch die Verjüngung des Gartens an der Feldseite geschickt bewältigen. Zusätzlich zur Villa Aldobrandini verarbeitete Hildebrandt für das Wohngebäude den durch Johann Bernhard Fischer von Erlach in Wien etablierten Lusthaustyp mit vorgewölbtem Saal.[22] Mit dem frontal vor dem Gebäude liegenden Parterre folgte er der um 1700 allgemein verbindlichen französischen Garteneinteilung.

Hildebrandts italienische Schulung machte sich, über die konkrete Verbindung mit der Villa Aldobrandini hinaus, in der Weise bemerkbar, in der er im Mansfeld-Fondi-Garten mit architektonischen Mitteln Vorhof, Gebäude und Garten aneinander band (Abb. 65 und 70). Die symmetrisch geschwungenen Auffahrtsrampen, die den Niveauunterschied zwischen Wienfluß und Ehrenhof überbrückten, bildeten mit ihrem der Stadt zugewand-

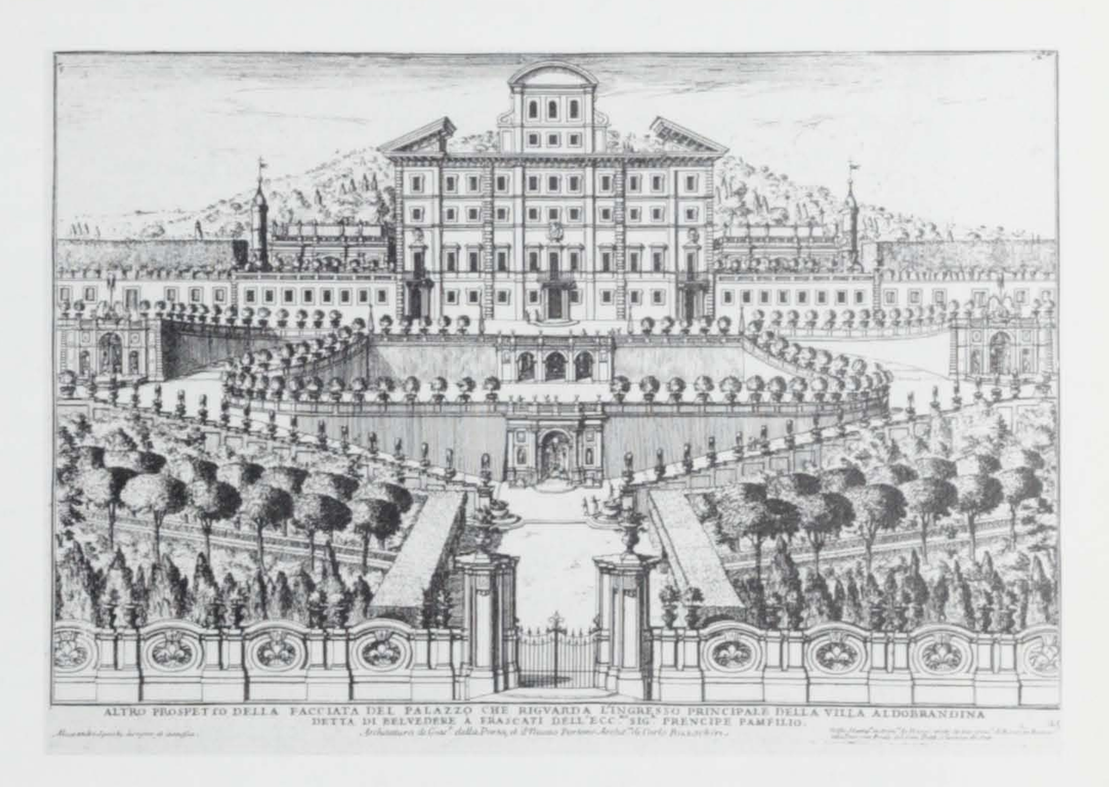


Abb. 75: Frascati, Ansicht der Villa Aldobrandini, 1699 (Alessandro Specchi)

Links:

Abb. 74: Frascati, Grundriß der Villa Aldobrandini von 1647 (WLB Nicolai 57, fol. 101)

ten Wandbrunnen und der vorgewölbten Plattform den Auftakt zu den Wasserspielen und Aussichtsterrassen des Ziergartens. Die sockelhohen Wirtschaftstrakte zu beiden Seiten des Palais waren dadurch als Gartenarchitektur charakterisiert, daß, in Entsprechung zur ersten Futtermauer, Balustraden mit Kübelpflanzen die begehbaren Dächer säumten. Gleichzeitig kennzeichneten die Kübelpflanzen die Verbindungstrakte als untergeordnete Bauteile, da die Dachbalustrade des hierarchisch höher stehenden Wohngebäudes ein mythologisches Figurenprogramm aufnahm.

Die architektonische Auffassung der Terrassengärten trug bei Hildebrandt, gemessen an den Terrassengärten, die Johann Bernhard Fischer von Erlach für adlige Auftraggeber entworfen hat, erstaunlich moderne Züge. Die fischerschen Terrassengärten, nämlich der ab 1692 für den Grafen Strattmann entworfene Garten im westlich von Wien an den Ausläufern des Wiener Waldes gelegenen Neuwaldegg[23] und der zwischen 1710 und 1715 entstandene Garten des Barons Huldenberg in Weidlingau (Abb. 76),[24] zeigen beide eine kontrastreiche, dynamisch wirkende Einteilung. In Hildebrandts Mansfeld-Fondi-Garten und im ersten Belvederegarten fällt hingegen die großzügige Dimensionierung der zu bepflanzenden Gartenbereiche einerseits und die zurückhaltende Verwendung von Architektur andererseits auf. Hildebrandt legte jeweils tiefe Parterres und Terrassen an, seine weitgehend orthogonal zur Gartenlängsachse verlaufenden Futtermauern beanspruchten nur wenig Raum. Treppen und Wasserspiele ordneten sich durch ihre Lage auf der Mittel- oder den Seitenachsen und durch ihre enge Verbindung mit den Futtermauern den Hauptachsen des Gartens unter.

Wo die Quellen für Hildebrandts großzügige Gartengestaltung liegen, läßt sich derzeit nur schwer feststellen. Über die Gartenarchitektur im römischen Atelier Carlo Fontanas, wo sich Hildebrandt im letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts zum Architekten herangebildet hatte, liegt keine zusammenfassende Studie vor. Eine Tendenz hin zu der für den Mansfeld-Fondi-Garten und den frühen Belvederegarten herausgestellten großflächigen Garteneinteilung und zu den wenigen, zurückgenommen eingesetzten Architekturelementen läßt sich allenfalls im Garten der 1645 begonnenen Villa Doria Pamphilj in Rom erkennen (Abb. 77).[25] Im Unterschied zu älteren Villenanlagen in Rom, bei denen kleine Giardini segreti das Hauptgebäude zumeist an den beiden Schmalseiten flankierten, war in der Villa Doria Pamphilj ein überdurchschnittlich großer Giardino segreto dem Gebäude frontal zugeordnet und der Gartenfassade unmittelbar vorgelagert. Die Mauer, die das Gelände des Giardino segreto zum axial darunterliegenden *giardino del teatro* abstützte, verlief orthogonal zum Gebäude und nahm mitsamt der in der Mitte angelegten Venusgrotte nur wenig Raum ein. Möglicherweise knüpfte Hildebrandt mit seinen Wiener Terrassengärten an römische Gärten in der Art der Villa Doria Pamphilj an. In der Gewichtung der Achsen ging er allerdings weit über einen Garten in der Art der Villa Doria Pamphilj hinaus. Während im kultivierten Teil der Villa Doria Pamphilj sich Längs- und Querachsen die Waage hielten, dominierte bei Hildebrandt

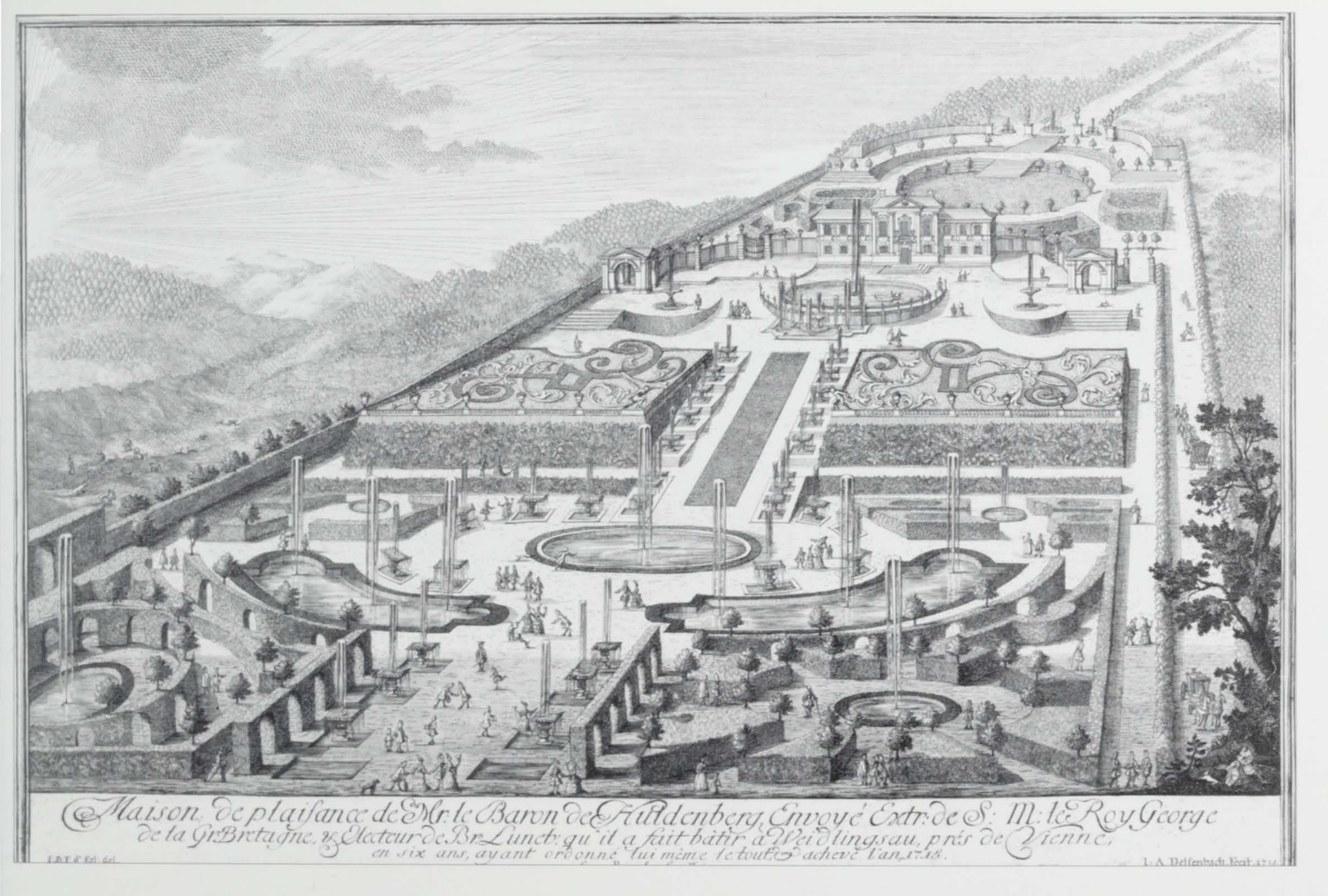


Abb. 76: Ansicht der Gartenanlage Baron Huldenberg in Weidlingau bei Wien, 1715 (Johann Adam Delsenbach nach Johann Bernhard Fischer von Erlach) (WLB Nicolai 61, fol. 25)

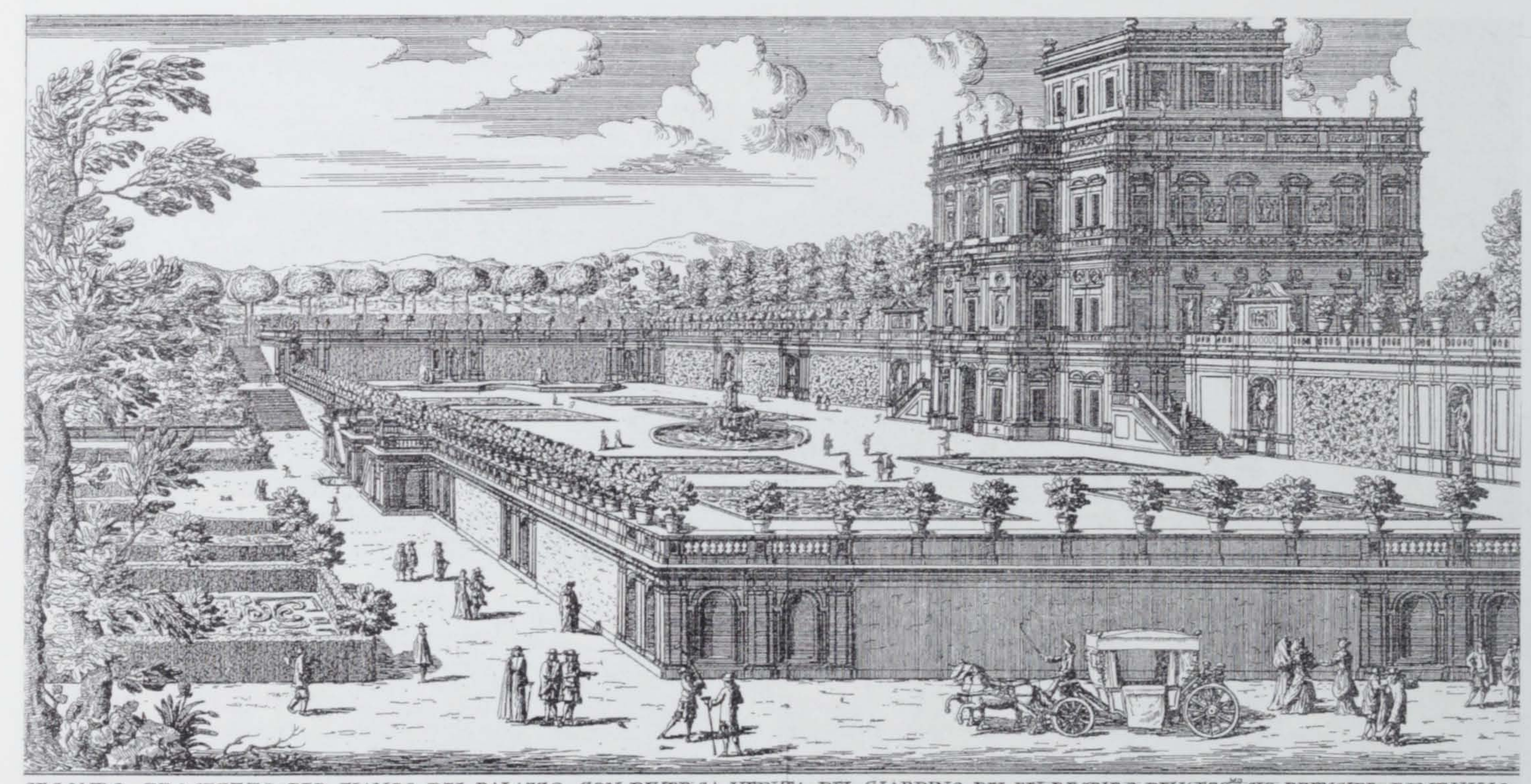


Abb. 77: Rom, Villa Doria-Pamphilj (Simone Felice)

Seite 203:

Abb. 78: Versailles, Garten von Westen (Perelle) (WLB Nicolai 56, fol. 66)


Veuë du Chasteau de Versaille du côté du Parterre d'Eau
Fait par Perelle
A Paris Chez N. Langlois, rué s.t Iacques a la Victoire. Avec Privilege du Roy

die mittlere Längsachse konsequent über die Querachsen. Die wichtigsten Architekturelemente, wie Treppen und Wasserspiele befanden sich im Mansfeld-Fondi- und im ersten Belvederegarten jeweils auf der Mittelachse und hatten in den Achsen der Seitenwege kleinere Pendants. Dies diente der Vereinheitlichung des Gartens und vermittelte zusammen mit der großflächigen Garteneinteilung den Eindruck von Großzügigkeit.

Vergleich mit den Gärten Le Nôtres

Die Konzentration auf die mittlere Längsachse, die Hildebrandt im Mansfeld-Fondi und im ersten Belvederegarten praktiziert hat, und der damit hervorgerufene Eindruck von Großzügigkeit folgt den Kompositionsprinzipien des französischen Gartenarchitekten André Le Nôtre. Le Nôtre hatte in der Mitte des 17. Jahrhunderts die französische Gartenbaukunst in neue Bahnen gelenkt, indem er die Gärten ausschließlich auf das Hauptgebäude bezog. Wichtige Gestaltungsmittel waren hierbei die hierarchische Anordnung aller Gartenelemente, wobei das ranghöchste Element dem Wohngebäude zugeordnet war, sowie die Überschaubarkeit des Gartens und die den Garten dominierende Mittelachse.[26] Für die Gärten Le Nôtres war es charakteristisch, daß die Terrainstufen nicht durch orthogonale, von einer Seite des Gartens zur anderen durchgezogene Mauern gestaltet wurden, sondern durch Mauern, die wie ein Hufeisen oder wie eine rechteckige Klammer geführt waren (Abb. 78). Die Mauern bezogen sich dadurch zusätzlich zur Querachse auch auf die mittlere Längsachse des Gartens. Das tiefer gelegene Terrain war bei Le Nôtre stets weniger breit als das höher gelegene Terrain und wurde seitlich durch hochgelegene Terrassen, sogenannte Promenierterrassen eingefaßt. Diese Art der Terrainstufung wandte Le Nôtre nicht nur in abfallenden Gärten wie dem West- Nord- und Südhang von Versailles oder in Vaux-le-Vicomte an, sondern auch in weitgehend ebenen Gärten wie in den Pariser Tuilerien.

Die durch Stichfolgen des französischen Vedutenzeichners Israël Silvestre überregional bekannt gewordenen Gärten Le Nôtres wurden im letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts auch in Wien rezipiert. Einen Hinweis darauf liefert die von Kaiser Leopold I. finanzierte, über sieben Monate andauernde Reise Jean Trehets im Jahre 1698 nach Paris und Umgebung, in deren Verlauf er Pläne von französischen Gärten anfertigen sollte.[27] Ob sich Trehets genaue Kenntnis der zeitgenössischen französischen Gartenkunst außer in den Parterremustern auch in der Terrainmodellierung niedergeschlagen hat, ist bislang noch nicht untersucht.[28] In Hildebrandts Entwürfen für den Garten des Grafen Mansfeld-Fondi finden sich vereinzelt Anklänge an Le Nôtres Art der Terrainabstufung. Einen klammerförmigen Verlauf des Terrainsprungs sah Hildebrandt beispielsweise im Mansfeld-Fondi-Garten zwischen Bassin- und Aussichtspavillonterrasse vor (Abb. 72). Etwa auf Höhe der Bassinmitte ließ er zu beiden Seiten Rampen beginnen, die sich auf dem Vorplatz des Aussichtspavillons vereinten. Un-

mittelbar vor dem Aussichtspavillon wäre die Terrasse als polygonale Plattform vorgetreten, wodurch sie in kleinem Maßstab großen Kompositionen Le Nôtres, wie etwa der Terrainführung am Ende des Parterres von Vaux-le-Vicomte, nachgefolgt wäre. Die großen, den Garten in seinem Charakter bestimmenden Mauern am Ende des Parterres und der Bosketterrasse (Abb. 70) erstreckten sich bei Hildebrandt jedoch stereotyp von einer Seite des Gartens zur anderen und standen im Gegensatz zu den Gartenbauprinzipien Le Nôtres.

Unvereinbar mit Le Nôtres Prinzipien waren darüber hinaus die stets architektonisch gegliederten und mit Balustraden versehenen Futtermauern Hildebrandts (Abb. 70–71). Le Nôtre entwarf niedrige, von Hecken verdeckte Mauern ohne Balustraden. Auch zeigen die verhältnismäßig schmalen Gartentreppen Hildebrandts keine Rezeption der breiten, Großzügigkeit vermittelnden Treppenanlagen Le Nôtres. Die architektonische Begrenzung des Mansfeld-Fondi- und des Belvederegartens steht gleichfalls im Gegensatz zu den Gärten Le Nôtres. Le Nôtre bevorzugte es, die Mittelachse entweder in eine scheinbar ins Endlose führende Blickachse übergehen zu lassen oder aber ein nicht architektonisches Element, etwa eine Fontäne oder eine Statue, als Schlußpunkt zu setzen.

Aus französischer Sicht mußten die in sich zentrierten, die gesamte Gartenbreite einnehmenden Boskette des Mansfeld-Fondi-Gartens und des ersten Belvederegartens merkwürdig altertümlich wirken (Abb. 68). In Frankreich war es zu jener Zeit üblich, Boskette entweder abseits der Mittelachse (Abb. 78) als symmetrisch das Parterre rahmende Elemente oder aber paarweise entlang der Mittelachse anzulegen. Dadurch lag das Zentrum eines Bosketts, ein an allen Seiten von Hecken umschlossener, intim wirkender Raum, nicht auf der leicht einsehbaren Mittelachse. Das für den Belvederegarten auf dem Wienplan von 1704 überlieferte Boskett hingegen erinnert in seiner radialen Form und seiner den Mittelweg übergreifenden Anlage an Henrico Zuccallis um 1700 entstandene Planung für den Schleißheimer Garten.[29] Die beiden elegant geformten großen Bassins im Mansfeld-Fondi-Garten und im Belvederegarten (Abb. 68 und 72) können als Reflex auf die großen, kompliziert konturierten Wasserbecken, die in Frankreich in St. Cloud, Marly und in Versailles als *parterres d'eau* angelegt worden waren,[30] gewertet werden zumal auch Hildebrandts Vorhaben, das Bassin des Mansfeld-Fondi-Gartens mit Formbäumen auf einem Rasenstreifen zu umgeben (Abb. 72), den Gärten Le Nôtres zu entlehnen war (Abb. 90).

Der durch den flämischen Gesandtschaftsbericht überlieferte Terrassengarten

Die im April 1716 der flämischen Gesandtschaft vorgestellte Gartenkonzeption (Abb. 67b) beinhaltete gegenüber der im Wienplan von 1704 festgehaltenen Planung zwei wesentliche Neuerungen. Zum einen war das nunmehr errichtete Untere Belvedere wesent-

lich kleiner als das auf dem Plan von Anguissola und Marinoni 1704 verzeichnete Palais. Dank der Verkleinerung des Gebäudes am Rennweg konnte das schon in der ersten Planung langgestreckte Parterre um ein Sechstel verlängert werden. Zum anderen sollte am Ende der Bassinterrasse, also etwa dort wo Anguissola und Marinoni einen Aussichtspavillon eingezeichnet hatten, ein großes, als *magnifiek paleys*[31] bezeichnetes Gebäude entstehen. Bringt man diese Angabe mit dem Stadtplan von Anguissola und Marinoni in Einklang, so befand sich der dafür vorgesehene Bauplatz an der Stelle des ehemaligen Aussichtspavillons und der ihm vorgelagerten Freitreppe. Dies entspricht einem Bau etwas unterhalb des heutigen Oberen Belvedere (Abb. 67a–c). Offenbar sollte das obere Palais in den Hang hineingeschoben werden und dadurch die Geländestufe zwischen Bassin- und Abschlußterrasse abstützen. Diese von der Belvedereforschung zur Rekonstruktion des von den Flamen referierten Gartenkonzepts bisher nicht bedachte Erkenntnis zeigt, daß es sich bei dem von den Flamen erwähnten oberen Gebäude, zumindest hinsichtlich seiner Lage, nicht um das Obere Belvedere handelte, sondern allenfalls um eine planerische Vorstufe zu diesem.

Wie bereits erwähnt, referierte die flämische Gesandtschaft lediglich die architektonischen Elemente des Gartens, die ihnen wahrscheinlich anhand einer Vogelschauzeichnung, wie sie für den Mansfeld-Fondi-Garten erhalten ist, erläutert wurden. Die Verteilung der pflanzlichen Gartenelemente darf man sich vermutlich wie folgt vorstellen. Vor dem Unteren Belvedere erstreckte sich ein langgestrecktes Parterre, dessen Aufteilung aus dem 1713 entstandenen Fischer-Delsenbachstich hervorgeht (Abb. 65). Für die erste Terrasse kommt ein Boskett in Anlehnung an den Wienplan von Anguissola und Marinoni in Frage. Für die Bassinterrasse, deren Herzstück gemäß dem Bericht der flämischen Gesandtschaft nach wie vor das große Wasserreservoir mit Springbrunnen bildete, dürften nunmehr Broderiekompartimente geplant gewesen sein, da gemäß den oben erläuterten Kompositionsprinzipien des französischen Barockgartens vor dem Wohn- und Repräsentationsgebäude das höchstrangige Gartenelement, nämlich die Broderie, zu liegen hatte. Ein Wiener Beispiel für die hier vorgeschlagene Verteilung der pflanzlichen Gartenelemente stellt der Garten des von Antonio Beduzzi ab 1710 errichteten Palais Engelskirchner auf der Wieden dar (Abb. 79).[32] Hier war der ebenfalls am Hang gelegene, heute nicht mehr bestehende Vorstadtgarten in drei Terrassen aufgeteilt. Am oberen Ende wurde er durch das Wohngebäude, am unteren Ende durch ein aufwendiges Eingangsgebäude mit querovalem Saal eingefaßt. Vor beiden Gebäuden lagen jeweils Parterreflächen, während die mittlere Terrasse mit Bosketten bepflanzt war.

Die Lage der Bassins im Belvederegarten wurde für das von den Flamen referierte Gartenprojekt von dem durch den Wienplan von 1704 überlieferten Vorgängerprojekt übernommen (Abb. 67a–b). Dies läßt sich insbesondere anhand des dem Unteren Belvedere vorgelagerten Parterres feststellen, dessen Aufteilung im Jahre 1713 auf dem Stich von Fischer-Delsenbach zu sehen ist (Abb. 65). Gegenüber der durch Angiussola und Marinoni überlieferten Vor-

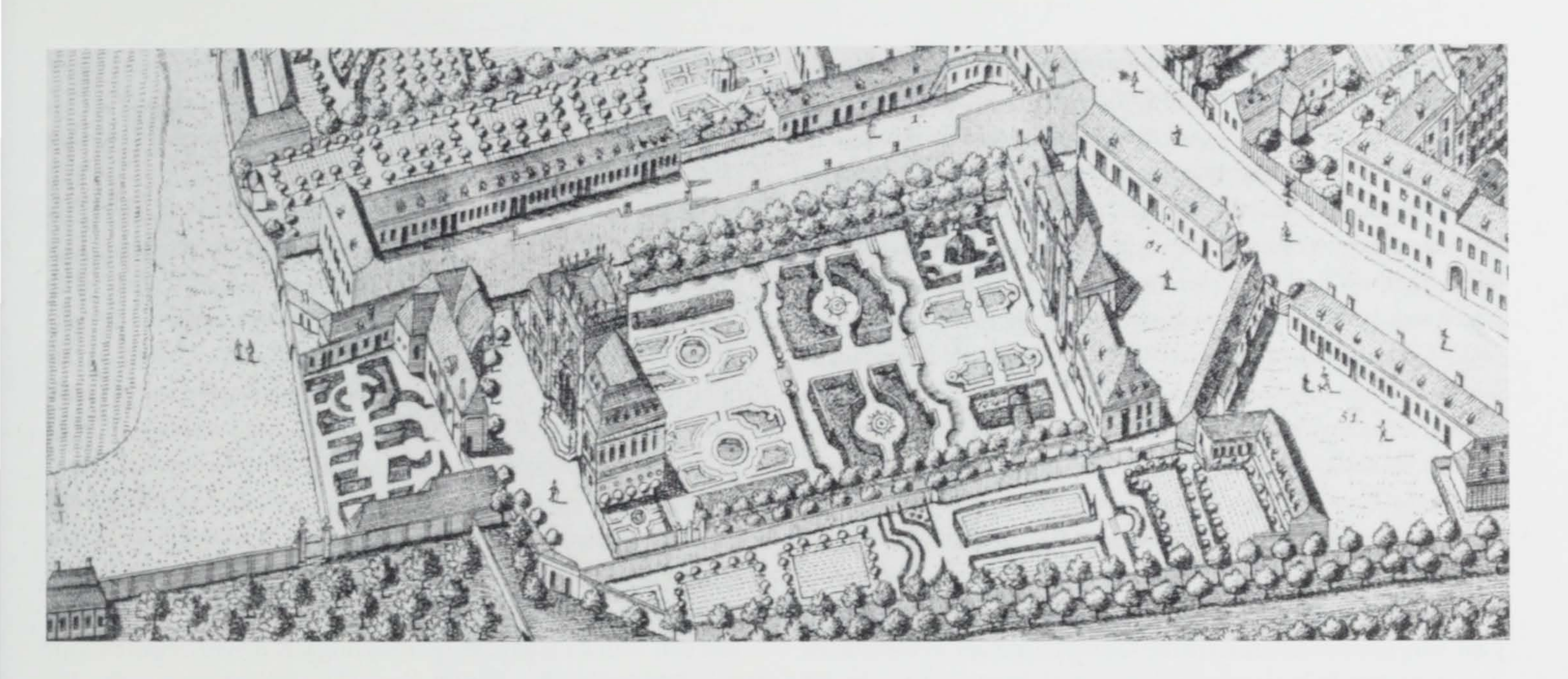


Abb. 79: Gartenanlage Engelskirchner auf der Wieden, Ausschnitt aus der Vogelschau von Joseph Daniel Huber von 1770

gängerplanung hatte das Parterre von 1713 an Großzügigkeit gewonnen. Anstelle der zahlreichen kleinen Parterrestücke besaß es zu beiden Seiten des Mittelwegs je zwei große, wohl gleichartig gemusterte *tableaux*. Jeweils auf der Längsachse der *tableaux* befanden sich etwa auf der halben Strecke des Parterres zwei große runde Bassins. Deren Lage stimmte mit jenen beiden Rechteckbassins überein, die auf dem Wienplan von 1704 zusammen mit einem zentralen Rundbecken die Wasserquerachse des Parterres bilden sollten. Die Rechteckbassins auf dem Wienplan von 1704, beziehungsweise die bei Fischer-Delsenbach dargestellten Rundbassins, wurden bis hin zum ausgeführten Belvederegarten beibehalten (Abb. 67a–c). Sie begegneten dort inmitten der Boskettzone in

Form der beiden, nunmehr wiederum querrechteckigen, Bassins mit den Figuren von Pluto und Proserpina und von Neptun und Thetis (Abb. 84), die zu Beginn des 19. Jahrhunderts entfernt und durch Rasenvertiefungen ersetzt wurden.[33]

Die wassertechnischen Vorläufer der beiden heute noch vorhandenen Bassins unmittelbar vor dem Unteren Belvedere waren allem Anschein nach jene zwei Bassins, die die flämische Gesandtschaft zusätzlich zu den beiden auf dem Fischer-Delsenbachstich von 1713 zu sehenden Parterrebassins beschrieb. Fischer-Delsenbach verzichteten auf ihre Wiedergabe, da sie in der gewählten Ansicht von dem im Bau befindlichen Unteren Belvedere verdeckt wurden.[34] Der von den beiden zusätzlichen Parterrebassins eingenommene Platz war erst dadurch frei geworden, daß das großdimensionierte Palais auf dem Wienplan von 1704 mit seinem tiefen Vorhof aufgegeben und durch das kleinere Untere Belvedere ersetzt worden war (Abb. 80). Das Corps de logis auf dem Wienplan von 1704 hätte in etwa die Grundfläche der beiden heute dem Unteren Belvedere vorgelagerten Parterrestücke mitsamt ihren Bassins eingenommen. Aus dem Sachverhalt, daß der durch die Verkleinerung des Palais am Rennweg gewonnene Parterrestreifen mit den beiden Bassins durch ein gegenüber der Broderie eigenständiges Gartenelement gestaltet wurde und daß zugleich für den weiteren Verlauf des Parterres die Lage der Bassins auf dem Stadtplan von 1704 beibehalten wurde, kann man schließen, daß Teile des durch Anguissola und Marinoni überlieferten ersten Gartenkonzepts tatsächlich realisiert worden waren. Zumindest die Bassins dürften spätestens im Jahre 1707, aus dem die erste erhaltene Nachricht zu einer Wasserleitung datiert, gemäß der durch den Wienplan von 1704 überlieferten Planung angelegt worden sein.

Zeitgenössischen Äußerungen ist zu entnehmen, daß Wasserleitungen und Fontänen seinerzeit den teuersten Posten eines Ziergartens darstellten. Als Fürst Adam Franz Schwarzenberg im Jahre 1716 den noch nicht ganz fertiggestellten Vorstadtgarten des verstorbenen Grafen Mansfeld Fürst Fondi erwarb, schrieb er, der hohe Kaufpreis sei für den Garten nur wegen des mit großem finanziellen Aufwand aus dem Altenburger Grund herbeigeführten Wassers zu rechtfertigen.[35] Für eines der Wasserspiele im Garten des Prinzen Eugen überliefert Friedrich Karl von Schönborn zutiefst beeindruckt die stolze Summe von 20.000 fl.[36] Es ist also verständlich, daß man bei einem Planwechsel bestrebt war, bereits eingerichtete Leitungen in das neue Konzept zu integrieren. In die von den Flamen referierte Neuplanung des Belvederegartens mit zwei Wohngebäuden wurden ja vom Vorgängerprojekt außer den beiden Parterrebassins und außer der in Analogie zum Mansfeld-Fondi-Garten zu vermutenden Grotte am Ende der Bosketterrasse auch das große Wasserbassin auf der Bassinterrasse übernommen (Abb. 67a–b).

Der flämische Gesandtschaftsbericht läßt offen, in welchem Jahr das referierte und damals in Arbeit befindliche Gartenprojekt mit den beiden Wohngebäuden entworfen wurde. Mit einiger Wahrscheinlichkeit stammt es aus der Zeit zwischen 1708, dem

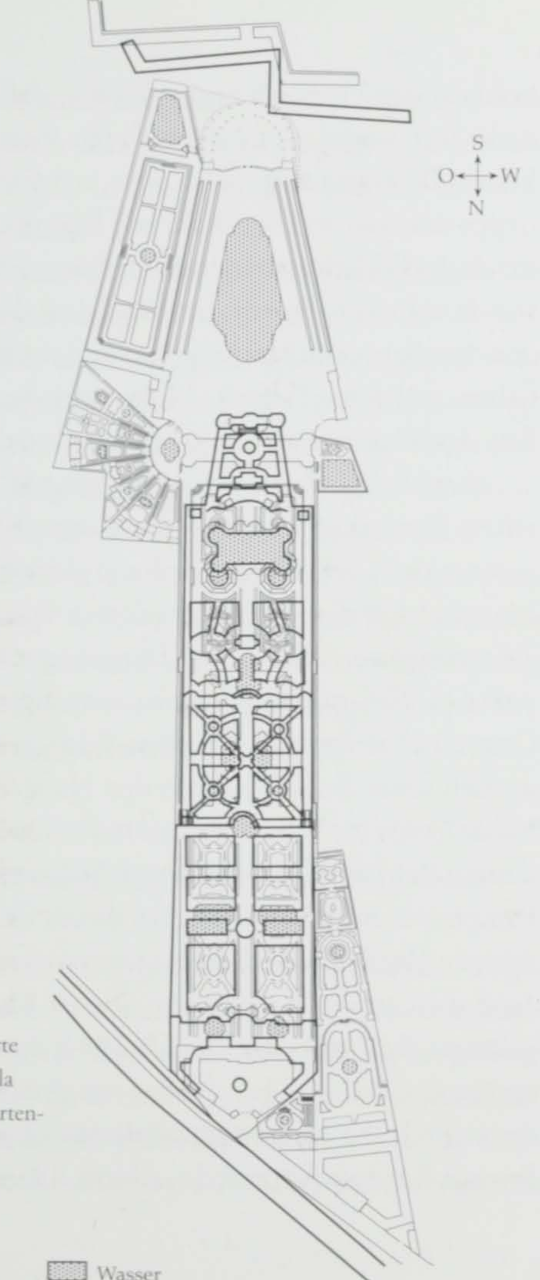


Abb. 80: Übereinanderprojizierte Grundrisse des durch Anguissola und Marinoni überlieferten Gartenprojekts und des ausgeführten Belvederegartens

Jahr, in dem das an den Mansfeld-Fondi-Garten grenzende Terrain angekauft werden konnte, auf dem sich die westliche Hälfte der heutigen Stallungen befindet,[37] und 1712, dem Jahr des zu rekonstruierenden Baubeginns des Unteren Belvedere. Das frühere Datum ergibt sich daraus, daß in dem von den Flamen referierten Gartenkonzept die Stallungen und Wagenremisen, die sich auf dem durch Anguissola und Marinoni überlieferten Projekt noch als viertelkreisförmige Trakte zwischen Corps de logis und Seitenflügen des Wohngebäudes befunden haben dürften, offenbar nicht mehr in den Hof des Palais am Rennweg integriert zu werden brauchten (Abb. 67a–b), daß also das Terrain für die alternative Lösung des Unteren Belvedere zur Verfügung gestanden haben muß.

Für eine Datierung der mit zwei Wohngebäuden rechnenden Gartenkonzeption *vor* den für 1712 zu rekonstruierenden Baubeginn des Unteren Belvedere spricht vor allem der Umstand, daß das Untere Belvedere im Vergleich mit anderen Vorstadtpalais des Wiener Adels sehr klein ist und deshalb schwerlich als alleiniges Wohngebäude vorgesehen gewesen sein kann.[38] Die Räume für Wohn- und Repräsentationsfunktionen waren im Unteren Belvedere äußerst knapp bemessen. Der zur Hälfte aus Pflanzensälen bestehende Gartenflügel (Abb. 126) bot nur im klein dimensionierten Mittelpavillon Platz für die Repräsentationsräume des großen Saals und des Paradeappartements. Die Marmorgalerie im Westflügel, die als Sala terrena dienen konnte, war gemäß der oben ausgeführten Analyse der Delsenbachzeichnung des Unteren Bel-

vedere (Abb. 63) bei Baubeginn noch nicht vorgesehen. Wird der Mittelpavillon des Unteren Belvedere am damals zwölfachsigen, auf Größe und Repräsentation ausgerichteten Stadtpalais des Prinzen Eugen in der Himmelpfortgasse gemessen (Abb. 4), so kann man ihn sich kaum als alleiniges Gartenpalais desselben Bauherrn vorstellen, zumal dem Prinzen der Baugrund für ein die gesamte Gartenbreite einnehmendes oberes Wohngebäude bereits seit 1706 zur Verfügung stand (Abb. 61b).[39]

Ein weiteres Argument dafür, daß das Untere Belvedere von Anbeginn nicht als alleiniges Gartenpalais konzipiert worden sein kann, folgt aus der bisher von der Belvedereforschung noch nicht berücksichtigten Tatsache, daß das durch den Wienplan von 1704 dokumentierte erste Gartenpalais viel größer als das spätere Untere Belvedere hätte werden sollen (Abb. 67a–b). In Anbetracht der Mehrung seines Ruhms erscheint es kaum denkbar, daß Prinz Eugen in den knapp zehn Jahren, die zwischen dem ersten Gartenkonzept und dem Baubeginn des Unteren Belvedere liegen, seine Wohn- und Repräsentationsansprüche derart weit zurückgenommen hat. Da die Unterschiede zwischen den beiden Gebäudeumrissen bislang vorwiegend stilistisch wahrgenommen und als Ergebnis der Emanzipation Hildebrandts vom Œuvre seines älteren Kollegen und Rivalen Johann Bernhard Fischer von Erlach gedeutet worden sind,[40] wurde der Größenunterschied zwischen dem auf dem Wienplan von 1704 festgehaltenen Palais und dem Unteren Belvedere in seiner Bedeutung für die Planungsgeschichte nicht erkannt. Ein die Bautypologie der Wiener Vorstadtpalais beachtender Vergleich ergibt jedoch, daß das Vorgängerprojekt nicht nur wegen des vorgewölbten Gartensaals größer als das Untere Belvedere ausgefallen wäre, sondern auch weil es eine Freitreppe und somit ein zusätzlichen Räumlichkeiten zur Verfügung stehendes Sockelgeschoß besessen hätte. Für das Untere Belvedere wurde vom Vorgängerprojekt lediglich die charakteristische, aus dem Straßenverlauf entwickelte stumpfwinkelige Hofform beibehalten, wobei die Tiefe des Hofes dank des oben erläuterten Wegfalls der Wagenremisen und Stallungen reduziert werden konnte.

Hinsichtlich der Gartengestaltung folgte das von der flämischen Gesandtschaft referierte zweite Konzept des Belvederegartens nach wie vor den anhand des ersten Projektes und des Mansfeld-Fondi-Gartens dargelegten Prinzipien des italienischen Terrassengartens. Zu einem Terrassengarten italienischer Manier paßte es, daß gemäß der oben ausgeführten Interpretation des Gesandtschaftsberichts das obere Palais in den Hang hineingebaut werden sollte. Beispiele für in den Hang hineingebaute Villengebäude bieten die Villa Aldobrandini in Frascati (Abb. 75) sowie das Casino del bel respiro genannte Villengebäude der Villa Doria Pamphilj in Rom (Abb. 77). Bei diesen Gebäuden war an der Talseite ein Vestibül oder eine Sala terrena ebenerdig zu betreten, während man an der Bergseite zu ebener Erde in das Piano nobile gelangte. Insbesondere das ab 1644 durch Alessandro Algardi errichtete Casino del bel respiro vermag eine grobe Vorstellung von dem durch die Flamen überlieferten oberen Wohngebäude des Prinzen Eugen zu vermitteln, da sein Raumprogramm mit zwei in

der Gebäudemitte übereinanderliegenden runden Sälen und sein Treppensystem mit einer ovalen Wendeltreppe den von Johann Bernhard Fischer von Erlach in den Wiener Vorstädten errichteten Lustgebäuden entsprach.[41]

Ob das durch die Flamen überlieferte obere Wohngebäude die gesamte Breite des Gartens eingenommen hätte wie das spätere Obere Belvedere oder aber ob es weniger langgestreckt geplant war und seitliche Futtermauern den Abstand zur Gartenmauer ausgefüllt hätten, muß zu diesem Zeitpunkt offen bleiben. Vergleichsbeispiele für die zweite Möglichkeit liefern, außer dem Gartenpalais Mansfeld-Fondi mit seinen seitlichen Dachterrassen (Abb. 70), das von Hildebrandt ab etwa 1706 errichtete Gartenpalais Starhemberg auf der Wieden,[42] welches durch seitliche Futtermauern mit den Gartenmauern verbunden war, und das Gartenpalais Engelskirchner (Abb. 79),[43] bei dem seitliche Treppen die Verbindung zu den Gartenmauern herstellten.

Typologie der auf zwei Vorstadtpalais aufgeteilten Wohnfunktion

Rein formal betrachtet steht der von zwei Wohngebäuden eingefaßte Terrassengarten des Prinzen Eugen in der gleichen italienischen Tradition des architektonischen Gartens wie das Projekt auf dem Wienplan von 1704. In seiner langgestreckten Proportionierung ist er dem Cortile del belvedere im Vatikan (Abb. 73) überraschend ähnlich, worauf allgemein für den Belvederegarten bereits Renate Wagner-Rieger in knapper Form im Rahmen einer Rezension hingewiesen hat.[44] Ein kausaler Zusammenhang mit diesem Prototyp des italienischen Terrassengartens ist jedoch wenig wahrscheinlich. Der vatikanische Belvederehof war seit dem Ende des 16. Jahrhunderts durch den Einbau der Bibliothek Sixtus V. in zwei Teile geteilt. Seine ‚Wiederbelebung' im langgestreckten Belvederegarten würde ein Interesse an der Rekonstruktion historischer Architektur voraussetzen, wie es für Hildebrandt, im Gegensatz zu seinem älteren Kollegen Johann Bernhard Fischer von Erlach, nicht dokumentiert ist. Außerdem fehlen Ähnlichkeiten im Detail wie etwa die im Cortile del belvedere charakteristische Nische am bergseitigen Ende des Hofes.

Hinzu kommt, daß es in Wien zum Zeitpunkt der zweiten Belvedereplanung bereits eine durch Johann Bernhard Fischer von Erlach begründete Tradition für den zwischen zwei Gebäuden eingespannten Garten gab. Fischer entwarf um 1688, kurz nach seiner Ankunft aus Rom, für die Vorstadtanlage des Fürsten Johann Adam Andreas von Liechtenstein einen rechteckigen Ziergarten, der an einem Ende durch ein zweigeschossiges, in der Mitte erhöhtes Wohngebäude von 13 Achsen, am anderen Ende durch ein ähnlich aufgebautes, aber deutlich kleineres Belvedere begrenzt wurde (Abb. 81–82).[45] Im Anschluß an Fischers Liechtensteingarten scheint das spannungsreiche Gegenüber von zwei parallel angeordneten Gartengebäuden kanonisch für den Vorstadtgarten des Wiener Adels geworden zu sein. Zu den berühmtesten Beispielen gehören der schönbornsche Garten in der Alservorstadt,[46] der Garten

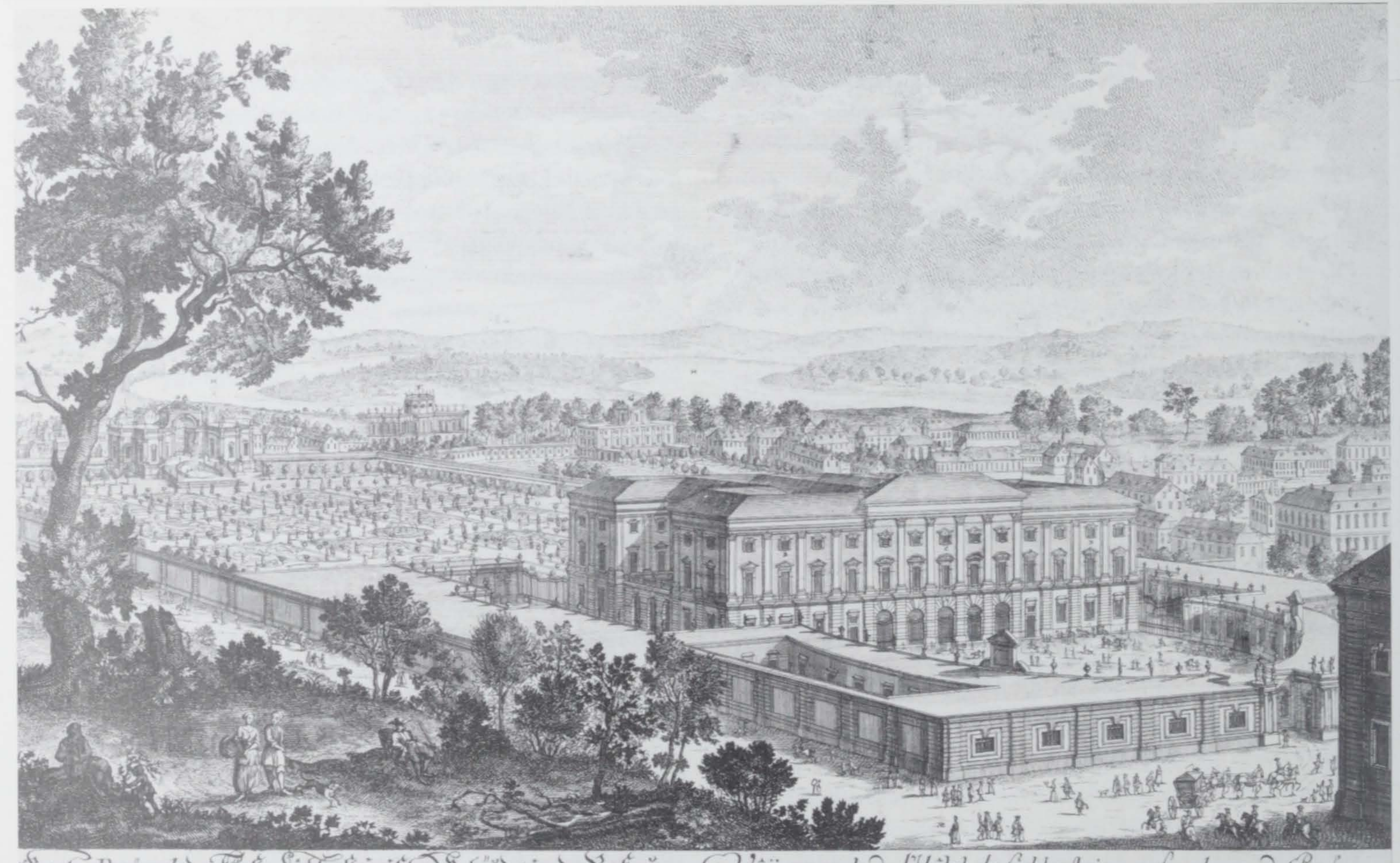


Abb. 81: Ansicht der Gartenanlage Liechtenstein in der Rossau, um 1715 (Johann Adam Delsenbach nach Joseph Emanuel Fischer von Erlach), Foto: Nürnberg, GNM

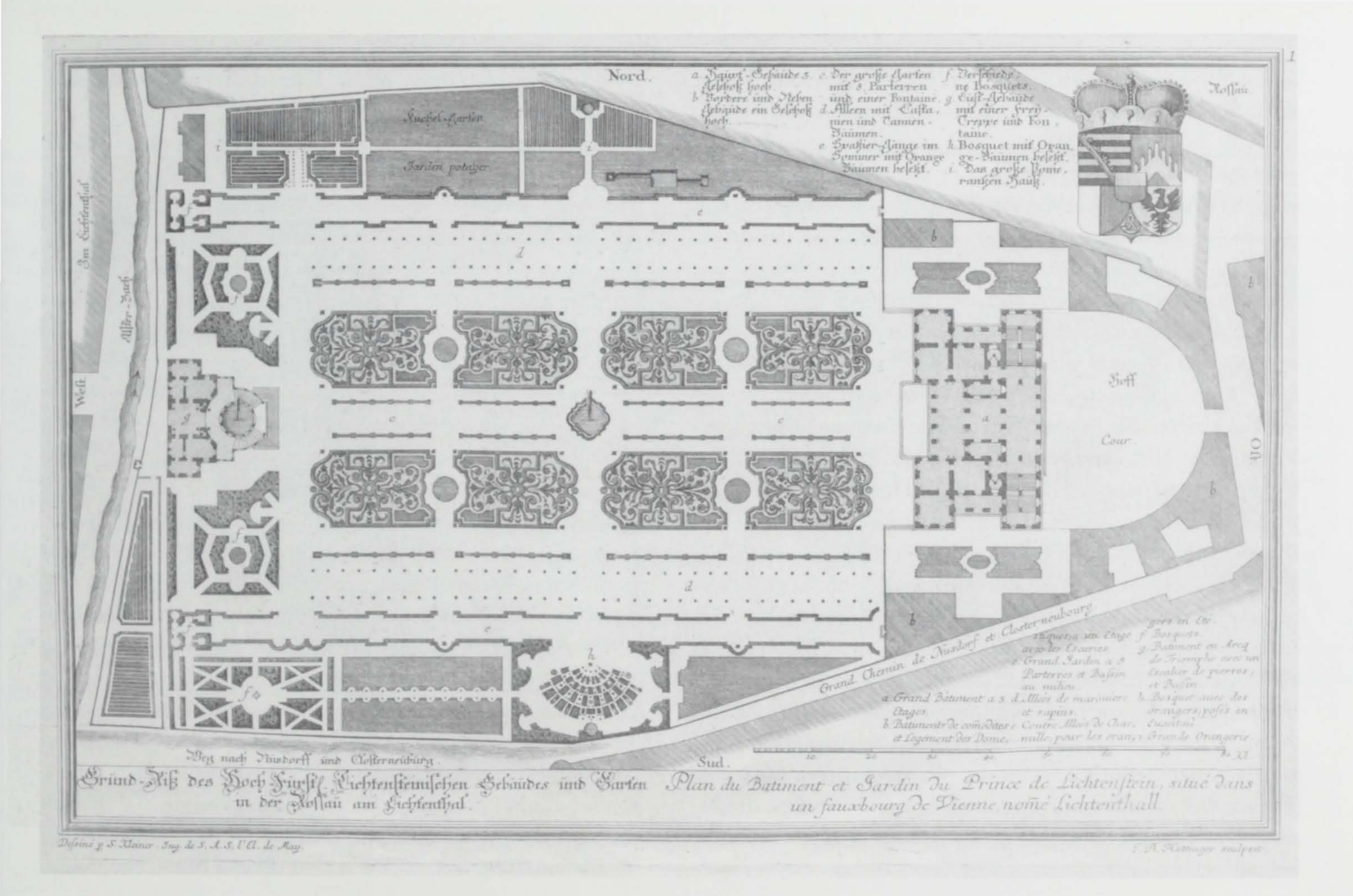


Abb. 82: Grundriß der Gartenanlage Liechtenstein in der Rossau (Salomon Kleiner) (WLB Nicolai 56, fol. 18)

des Grafen Gundaker Thomas Starhemberg auf der Wieden[47] sowie die kleine Gartenanlage seitlich des Gartenpalais Trautson (Abb. 122), die mit einer dem Hauptgebäude gegenüberliegenden Orangerie abschloß.[48] Weniger bekannt, da teilweise nur durch Stadtpläne überliefert, sind der Gärten Schlick-Eckart[49] und der schon mehrfach erwähnte Garten Engelskirchner (Abb. 79).[50] Außerhalb von Wien ist der schönbornsche Landsitz Göllersdorf (Abb. 97) mit seiner am Gartenende errichteten Orangerie zu nennen.[51]

In der zweiten Konzeption des Belvederegartens wurden dem in Wien etablierten, von zwei Gebäuden eingefaßten Gartentyp neue Funktionen zugewiesen. Während in den aufgeführten Gärten das kleinere der beiden Gebäude auf eine gartenspezifische Wirtschafts- oder auch Festfunktion beschränkt war, besaß das Untere Belvedere eine voll funktionsfähige Einrichtung mit Parade- und Wohnappartement, Küche, Speise- und Festsaal. Am häufigsten begegnen uns in den untergeordneten Gebäuden Aussichtspavillons, so etwa in den Gärten Liechtenstein (Abb. 81–82), Starhemberg und dem Belvederegarten auf dem Wienplan von 1704 (Abb. 68), gefolgt von Orangerien in den Gärten Trautson und Schlick-Eckart. In Göllersdorf (Abb. 97) waren einige reich dekorierte Gartenräume in die Orangerie integriert (Abb. 140 und 142), die jedoch kein Appartement ausbildeten und somit nicht zum Wohnen bestimmt waren. Im schönbornschen Garten in Wien nahm die Gartenrückwand eine Grotte zwischen illusionistisch bemalten Arkaden auf, im Garten Engelskirchner (Abb. 79) befand sich im untergeordneten unteren Gebäude ein vestibülähnlicher, nach zwei Seiten offener Festsaal, der von je einem zweiachsigen Raum flankiert wurde.

Das Untere Belvedere hingegen war zweifellos zum Wohnen bestimmt und stand damit innerhalb der den Garten abschließenden Nebengebäude in Wien alleine. Wie ungewöhnlich die Zweizahl der Wohngebäude im Garten des Prinzen Eugen von den Zeitgenossen empfunden wurde, kann man dem bereits für die Datierung des Oberen Belvedere herangezogenen jesuitischen Lobgedicht *Sedes Pacis Martis Austriaci* entnehmen. Dort heißt es, daß die Göttin Flora, die für den als österreichischen Mars bezeichneten Prinzen Eugen das Untere Belvedere errichtet hatte, eifersüchtig beobachtet, wie die Göttin Pallas mit dem Oberen Belvedere dem Held ein zweites Wohngebäude erstellt.[52]

Sucht man nach möglichen Vorbildern für die Aufteilung des sommerlichen Wohnsitzes auf ein großes und ein kleines Gebäude, die in zeitlichem Zusammenhang errichtet wurden, demselben Garten angehören und zueinander in Blickkontakt stehen, so wird man erst bei regierenden Fürsten fündig, also auf einem sehr hohen Auftraggeberniveau. Im Reich ist dieser Sachverhalt in Schleißheim bei München gegeben, wo Kurfürst Max Emanuel in Ergänzung des alten herzoglichen Schlosses zunächst das kleine Schlösschen Lustheim bauen ließ, um dann diesem wiederum den Neubau des Residenzschlosses Schleißheim zuzuordnen.[53] Hinsichtlich der Nutzung kommen auch die von Ludwig XIV. im Park von Versailles errichteten Lustgebäude der Menagerie (Abb. 107), des Trianon de porcelaine (Abb. 117–118) und dessen Nachfolger,

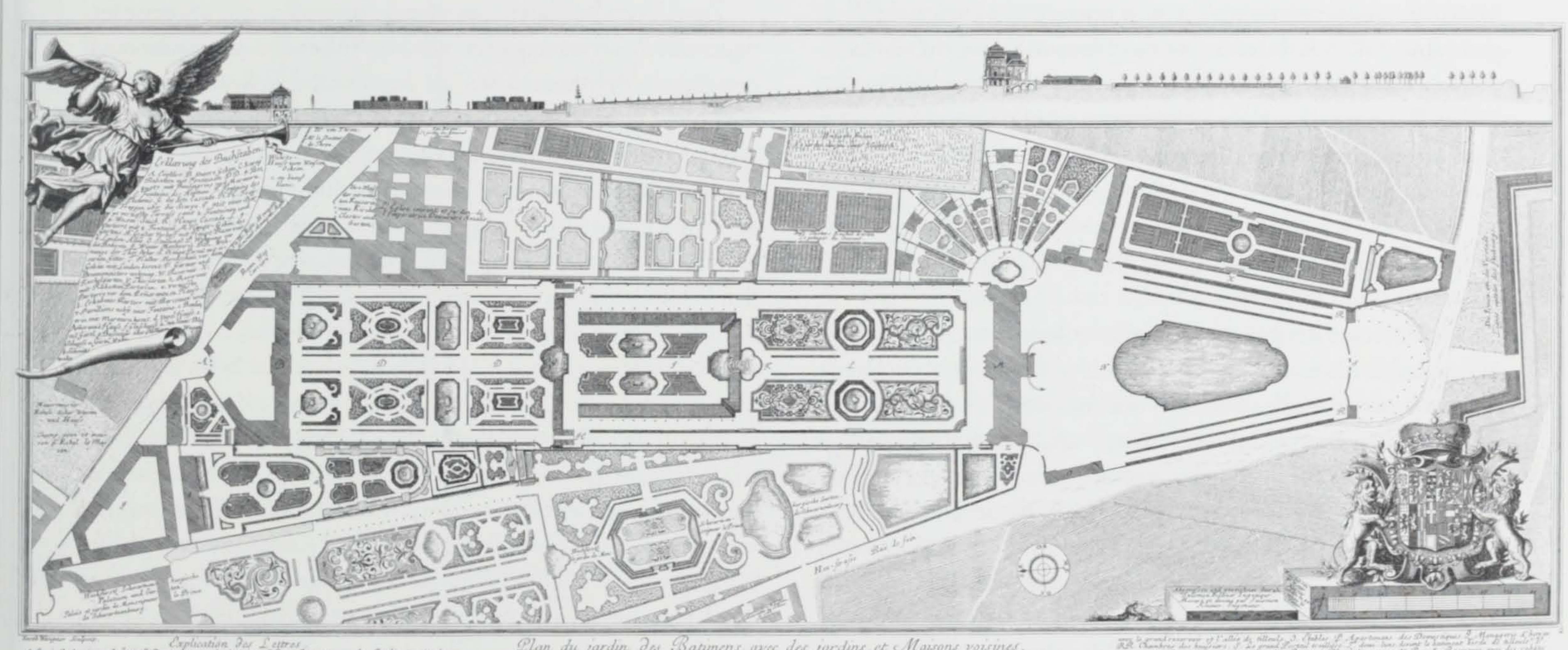


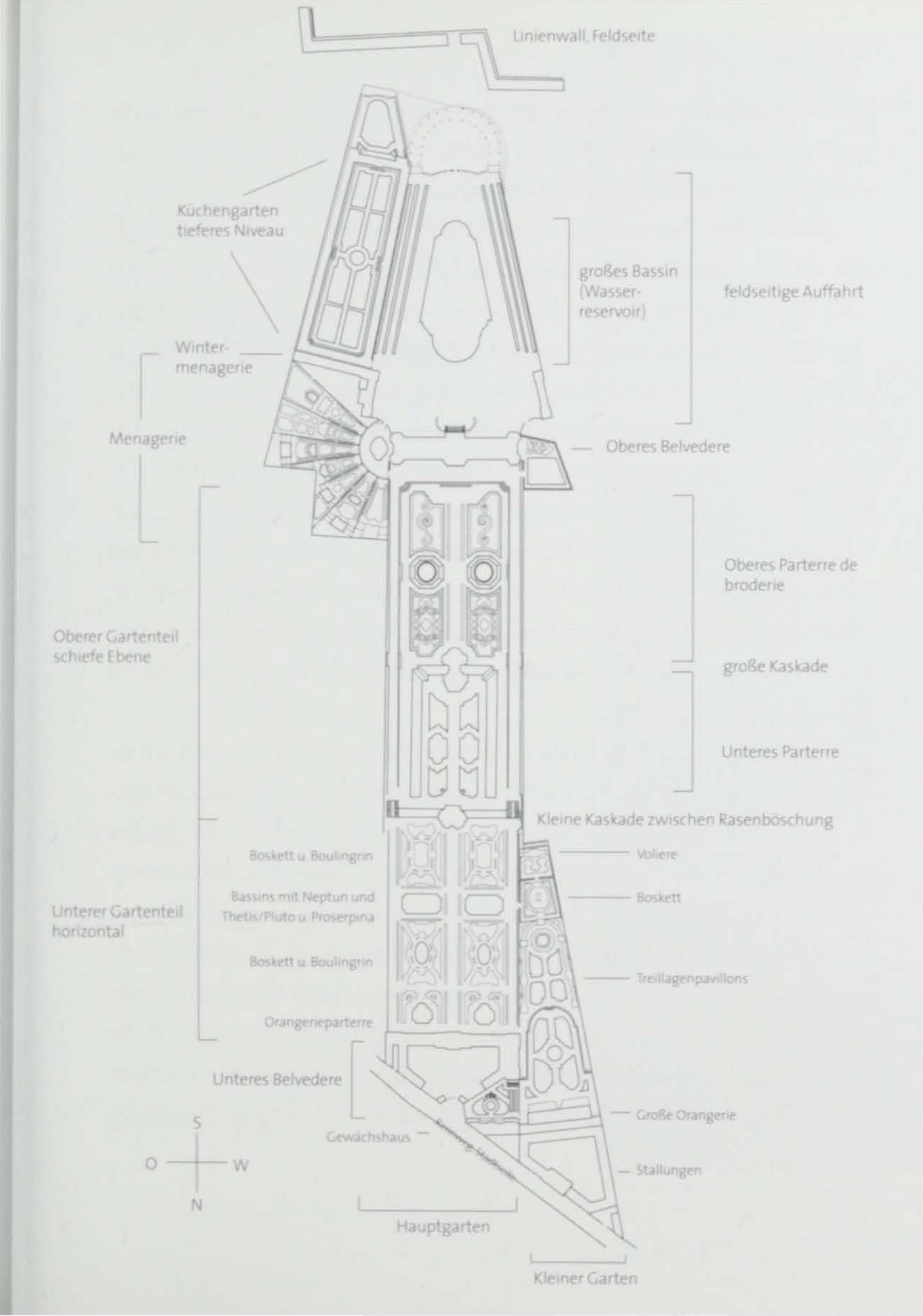
Abb. 83: Belvederegarten, Grundriß (Salomon Kleiner)

das Trianon de marbre (Abb. 94), als Vorbilder in Betracht. Ludwig XIV. hatte sie zwischen 1663 und 1688 nacheinander erbauen lassen, um private Rückzugsorte vom öffentlichen Hauptschloß zu gewinnen.[54] Die Anbindung an das Hauptschloß geschah dabei nicht wie in Wien und Schleißheim durch eine frontale Gegenüberstellung, sondern ohne Sichtkontakt zum Hauptschloß durch den Park diagonal durchziehende Alleen.[55]

Der vollständig ausgeführte Belvederegarten

Der Terrassengarten italienischer Manier vermochte Prinz Eugen offensichtlich nicht zufriedenzustellen, denn für die Zeit von Januar bis mindestens Mai 1717 holte er den französischen Gartenarchitekten Dominique Girard nach Wien,[56] um den bis dahin in weiten Teilen schon errichteten Terrassengarten von ihm modernisieren zu lassen. Der vollständig ausgeführte und weitgehend unverändert erhaltene Belvederegarten folgt den in diesem Abschnitt zu erläuternden Gartenbauprinzipien der französischen Régence. Mit dem Planwechsel ging die letzte Grundstücksvergrößerung an der Feldseite einher (Abb. 61e). Das Datum dieses Grundstücksankaufs ist zwar nicht bekannt, doch darf man aufgrund der im April 1719 durch die oben besprochene Zeichnung Delsenbachs dokumentierten Bebauung und Bepflanzung davon ausgehen, daß das Gelände der Auffahrt bis hin zu der entlang des Linienwalls verlaufenden Straße beim Eintreffen Girards entweder schon im Besitz des Prinzen Eugen war oder aber kurz darauf im Hinblick auf die neuen Planungen von ihm erworben wurde.

Zur Unterscheidung vom vorangegangenen, nur teilweise fertiggestellten Terrassengarten wird im folgenden der heute noch bestehende Belvederegarten als *ausgeführter Belvederegarten* bezeichnet. Die wichtigste Quelle zu seiner ursprünglichen Gestalt liefert das Stichwerk Salomon Kleiners.[57] Hinzu kommen zwei in der Stuttgarter Sammlung Nicolai erhaltene Gartenpläne[58] und der heutige Bestand. Der ausgeführte Belvederegarten (Abb. 83–85 und Taf. 8) setzt sich aus dem Hauptgarten zwischen den beiden Wohngebäuden und einem Nebengarten, dem sogenannten Kleinen Garten im zwickelförmigen Grundstück an der Grenze zum benachbarten, seit 1716 dem Fürsten von Schwarzenberg gehörenden Garten, zusammen. Hinzu kommt das Gelände der fächerförmig angelegten ehemaligen Menagerie östlich des Oberen Belvedere sowie die trapezförmige Auffahrt der Feldseite. An die Auffahrt schließt sich wiederum östlich, aber auf deutlich tieferem Niveau, das Gelände des ehemaligen Küchengartens an. Der Hauptgarten ist auf der Höhe der ehemaligen ersten Futtermauer durch eine Terrainstufe in einen längeren oberen und einen kürzeren unteren Bereich unterteilt. Der eine schiefe Ebene bildende obere Gartenbereich ist mit zwei hintereinander angeordneten Parterres durchgehend niedrig bepflanzt und weist eine mehrfach gestufte Oberfläche auf (Abb. 85 und Taf. 8). Der untere Gartenbereich verläuft horizontal und zeichnet sich durch eine vorwiegend hohe Bepflanzung mit Bosketten aus.



Vor der Stadtseite des Oberen Belvedere liegt ein horizontaler Terrassenstreifen, der sich zu beiden Seiten der Parterres als sanft abfallende Seitenwege, sogenannte Promenierterrassen, fortsetzt. Auf einer im Verhältnis zur Gebäude- und den seitlichen Promenierterrassen eingetieften, als schiefe Ebene ebenfalls sanft abfallenden Fläche liegen die *tableaux* des oberen Parterres sowie der Mittelweg und zusätzliche Seitenwege. Die am feldseitigen Ende um etwa einen Meter eingetiefte Fläche der Parterres fällt mit einem geringeren Neigungswinkel als die seitlichen Promenierterrassen ab, so daß am stadtseitigen Ende des oberen Gartenteils beide, die Promenierterrassen und die eingetiefte Fläche, dasselbe Niveau erreichen. Zwischen den seitlichen Promenierterrassen und den inneren Seitenwegen verläuft eine kontinuierlich von oben nach unten niedriger werdende Mauer, die wie die zwischen Gebäudeterrasse und Parterre errichtete Mauer von einer Hecke kaschiert wird. Die eingetiefte schiefe Ebene ist mittels orthogonaler und viertelkreisförmiger Stufen in den Hauptachsen des Parterres mit der Gebäude- und den Promenierterrassen verbunden.

Das untere der beiden Parterres ist gegenüber der eingetieften schiefen Ebene ein weiteres Mal eingetieft und zwar derart, daß es horizontal liegt. Es ist etwas schmäler als das obere Parterre, da der Niveauunterschied zu den kontinuierlich abfallenden inneren Seitenwegen von einer Rasenböschung überwunden wird. Diese Rasenböschung hat die gleiche Breite wie die angrenzenden inneren Seitenwege. Sie umgreift das untere Parterre an den beiden Längsseiten und an der feldseitigen Schmalseite. Damit zeichnet

Abb. 84: Belvederegarten, Benennung der einzelnen Gartenelemente im ausgeführten Garten

sie in kleinerem Maßstab den klammerförmigen Verlauf der Gebäude- und Promenierterrassen nach. Da die inneren Seitenwege gleichmäßig abfallen, das untere Parterre jedoch horizontal liegt, nimmt der Niveauunterschied, den die Rasenböschung zu bewältigen hat, von der Feld- zur Stadtseite kontinuierlich ab. Die seitlichen Rasenböschungen werden deshalb von oben nach unten immer flacher, um am stadtseitigen Ende des oberen Gartenteils horizontal zu enden, und zwar auf exakt jener Linie, auf der die seitlichen Promenierterrassen und die inneren Seitenwege ein gemeinsames Niveau erreichen.

Von den beiden Parterres des oberen Gartenteils (Taf. 9) ist das dem Oberen Belvedere näherliegende Parterre das größere. Es nimmt die gesamte Breite zwischen den inneren Seitenwegen ein und besteht aus vier längsrechteckigen Kompartimenten und zwei großen runden Bassins auf der Längsachse der Kompartimente. Da die Wasserfläche in den Bassins horizontal ist, das obere Parterre jedoch auf einer schiefen Ebene liegt, wurde ein sichelförmiger Bereich oberhalb der Bassins besonders stark geböscht und durch ein breites, das gesamte Bassin als Achteck umgebendes Rasenband kaschiert.[59] Auffallenderweise weisen die beiden Kompartimentpaare des oberen Parterres, die entsprechend ihrer privilegierten Lage vor dem Hauptgebäude die pflegeaufwendige Broderie aufnehmen, unterschiedliche Symmetrieverhältnisse auf. Die beiden oberen *tableaux* durchziehen der Länge nach volutenförmige, von Broderie umwundene Rasenbänder, deren Symmetrieachse auf der Mittelachse des Gartens liegt. Bei den beiden unteren *tableaux* handelt es sich um punktsymmetrisch in sich zentrierte *parterres de compartiment*, bei denen die Broderie mehrere, teilweise palmettenförmige, Rasenflächen umspielt.

Das untere, horizontal verlaufende Parterre ist wesentlich kleiner als das obere, besteht aber ebenfalls aus vier Kompartimenten und zweien jeweils auf der Längsachse der Kompartimente liegenden Bassins. Seine untergeordnete Position innerhalb der Hierarchie der Parterres wird durch die völlig ungemusterten, von Blumen-*platebandes* eingefaßten Rasenstücke zum Ausdruck gebracht. Zwischen dem oberen und dem unteren Parterre liegt in der Mitte der Rasenböschung als verbindendes Element eine große Kaskade. Von einem kleeblattförmigen Bassin mit Fontäne ausgehend strömt das Wasser über fünf geschwungen konturierte Becken in ein weit ausladendes Auffangbassin. Das Auffangbassin wird, wie sämtliche Bassins des Belvederegartens, von einem schmalen Rasenstreifen eingefaßt.

Die Terrainstufe zwischen oberem Parterrebereich und unterem Boskettbereich ist als orthogonal zur Gartenlängsachse verlaufende Rasenböschung gestaltet (Abb. 84–85 und Taf. 8). In der Mitte nimmt sie einen breiten, nischenförmigen Wandbrunnen mit weit ausgreifendem Auffangbassin auf, den Salomon Kleiner in seinem Stichwerk als untere Kaskade bezeichnet. An den Seiten werden die Achsen der Promenierterrassen als breit angelegte Treppen mit flachem Neigungswinkel weitergeführt, in deren Mitte jeweils eine steinerne Rampe verläuft. Auf die geböschte Terrainstufe folgen an der Stadtseite insgesamt vier längsrechteckige

Abb. 85: Belvederegarten,
Vogelschau von Norden (Salomon Kleiner)



Boskette, von denen die beiden oberen einen rechteckigen Boulingrin einschließen, die beiden unteren hingegen einen ovalen. Zwischen den Bosketten, auf deren Längsachsen, befanden sich ursprünglich die schon erwähnten großen rechteckigen Bassins mit den Brunnenfiguren von Neptun und Thetis und von Pluto und Proserpina.

Vor dem Unteren Belvedere wurde an der Gartenseite ein weiteres, verhältnismäßig kurzes Parterre angelegt (Abb. 102). Seine beiden Kompartimente, die in der Mitte jeweils ein Bassin aufnehmen, sind mit Rasenstücken und mit großen begehbaren Sandflächen betont einfach gestaltet. Dies ist auf den niedrigen Rang der sie hinterfangenden Orangeriesäle des Unteren Belvedere zurückzuführen.

Der Kleine Garten, der auf zwickelförmigem Grundriß an die Westseite des unteren Gartenteils angrenzt (Abb. 84–86), war vom Hauptgarten aus durch zwei Gittertore in der die beiden Gärten trennenden Mauer zu erreichen, von denen das eine unmittelbar vor der Gartenfassade des Unteren Belvedere und das andere in der Achse der beiden großen Bassins mit Pluto und Proserpina beziehungsweise Neptun und Thetis lag. Am stadtseitigen Beginn des Kleinen Gartens erhob sich die heute umgestaltete große Orangerie mit zurückschiebbarem Dach, dessen Mechanismus von Salomon Kleiner ausführlich dargestellt wurde.[60] Der Kleine Garten verläuft weitgehend horizontal, lediglich die Orangerie und das dieser vorgelagerte Parterre liegen auf geringfügig tieferem Niveau. Der Niveauunterschied zwischen dem Orangerieparterre und dem weiterem Verlauf des Kleinen Gartens wird mittels einer das Parterre hufeisenförmig umgebenden Mauer mit Balustrade abgestützt, die an drei Stellen von je neun Treppenstufen durchbrochen wird. Im Anschluß an das Orangerieparterre folgt ein weiteres Parterre, das, wiederum hufeisenförmig, von einem Laubengang mit dazwischenliegenden Treillagenpavillons eingefaßt wird. Zwei der ursprünglich sieben, in der Mitte des 19. Jahrhunderts restaurierten Pavillons (Abb. 100) befinden sich heute noch in situ.[61] Orangerie- und Treillagenparterre erhielten einfache Rasenkompartimente mit Blumen-*platebandes* sowie je ein Bassin mit spielenden Kindlein (Abb. 86). Der Treillagenpavillon im feldseitig gelegenen Scheitel des Laubengangs vermittelte zu einem weiteren, von der Orangerie aus nicht einsehbaren Gartenbereich (Abb. 84–85). Hier befanden sich ein heckenumstandener Boulingrin sowie an dessen Feldseite ein zusätzliches Boskett, das ein Vogelhaus am Ende des Kleinen Gartens abschirmte.

Sowohl der Hauptgarten als auch der Kleine Garten des Belvedere waren aufgrund der Hierarchie und der Anordnung der Gartenelemente für eine am Hauptgebäude beginnende Besichtigung vorgesehen. Da sich das Hauptgebäude des Hauptgartens am feldseitigen Ende, dasjenige des Kleinen Gartens hingegen am stadtseitigen Ende des Gartens befindet, verlaufen die Leserichtungen der beiden Gärten in entgegengesetzten Richtungen. Die

Seite 221:
Abb. 86: Belvederegarten, Kleiner Garten von Norden (Salomon Kleiner)



Salomon Kleiner Ing. Elect. Mag. del. Jacob Gottlieb Thelott Sculps.

Veüe entiere du petit Jardin par l' Orangerie; avec une partie du Bâtiment qui setrouve au bas du grand Jardin

Prospect des kleinen Gartens und unteren Gebäudes nach der Seiten von dem Pommeranzen Haus anzusehen.

Cum Pr. Sac. Caes. Maj.

Haered. Ierem. Wolffy excudit Aug. Vind.

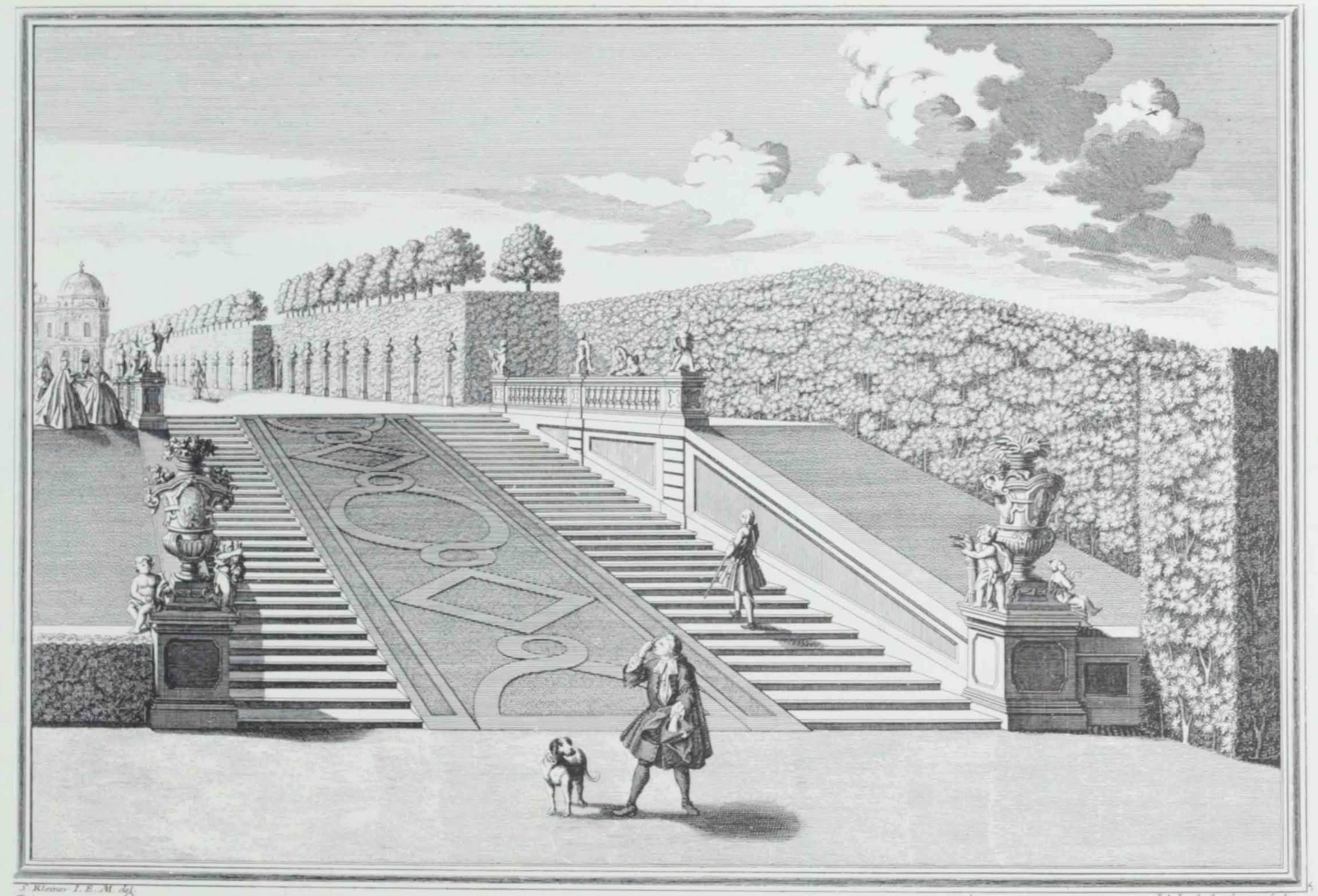
beiden Gärten werden durch eine hohe Mauer getrennt und sind voneinander nicht einsehbar. Abgesehen von den beiden erwähnten Gittertoren, deren Lage ausschließlich auf die Achsen des Hauptgartens abgestimmt ist, haben sie keine Berührungspunkte.

Sanft abfallender Hanggarten im Stil der französischen Régence

Die Unterschiede zwischen dem ausgeführten Hanggarten und dem ursprünglich geplanten architektonischen Terrassengarten sind vielfältig. Auf den ersten Blick fällt die tiefgreifende Umverteilung der Gartenelemente auf (Abb. 67a–c). Die auf gleichem Niveau wie das am Rennweg zu errichtende Gebäude horizontal verlaufende Fläche, die seit Beginn der Planungen für das Parterre reserviert gewesen war, wurde nun mit den traditionellerweise in hinteren Gartenabschnitten angeordneten Bosketten bepflanzt, während im oberen Gartenteil das Parterre auf einer schiefen Ebene angelegt wurde. Das als Wasserreservoir dienende große Bassin liegt nun nicht mehr an der Gartenseite des oberen Gebäudes, sondern an dessen Feldseite, und beherrscht dort die trapezförmige Auffahrt. Gartentypologisch liegt der am weitesten reichende Unterschied zwischen den beiden Gartenplanungen in der verschiedenartigen Bewältigung des Terrainanstiegs. Mit dem Planwechsel wurden die Futtermauern, die das Gelände bis dahin in eine Abfolge von horizontalen Terrassen unterteilt hatten, eliminiert. An die Stelle der unteren, das ehemalige Parterre abschließenden Futtermauer trat die beschriebene Rasenböschung mit einem Wandbrunnen in der Mitte und seitlichen Treppen. Die ursprünglich geplante zweite Futtermauer erübrigte sich dadurch, daß das weitere Gelände zu einer einheitlich schiefen Ebene zusammengefaßt wurde. An die Stelle der zweiten Futtermauer trat nunmehr die zwischen unterem und oberem Parterre vermittelnde Rasenböschung mit der großen Kaskade.

Die Bewältigung von Terrainstufen durch schiefe Ebenen und Rasenböschungen anstatt durch Futtermauern folgte den aus der Suche nach einer möglichst natürlichen Gartengestaltung hervorgegangenen Maximen des französischen Régencegartens. Mit Régence wird jene mit dem Tod Ludwigs XIV. 1715 beginnende Epoche bezeichnet, in der Frankreich in Ermangelung eines volljährigen Thronfolgers bis 1723 von Philippe Duc d'Orléans aus der nicht regierenden Nebenlinie der Bourbonen regiert wurde. Natürlichkeit war nach damaligem Verständnis dadurch gegeben, daß anstelle von Stein, Sand und Ziegelsplitt pflanzliche Materialien wie Rasen und Blumen verwendet wurden und das vorgegebene Terrain Berücksichtigung fand.[62] Die Gesamtanlage der Gärten blieb geometrisch und folgte nach wie vor einer strengen Symmetrie. Kennzeichnend für die Gestaltungsprinzipien des Régencegartens war im Belvederegarten beispielsweise auch das von der klammerförmig verlaufenden Rasenböschung eingefaßte

Seite 223:
Abb. 87: Belvederegarten, Treppe zwischen unterem und oberem Gartenteil (Salomon Kleiner)



S. Kleiner I. E. M. del. Ioh. Iacob Graßmann sculps.

Veue des Escaliers par ou l'on descend de la ſusdite Terras:
se au Jardin d'en bas, entre lesquels on a pratiqué des ram:
pes en compartiment pour y faire descendre des petits cha:
riots et les y faire remonter.

Proſpect der Frey - Treppen, zwiſchen welchen
eine Auffahrt vor Wägen angebracht worden.

Cum Pr. Sac. Cæs. Maj. Hæred. Ier. Wolffij excud. A.V.

untere Parterre (Abb. 84–85, Taf. 8) mit seinen völlig ungemusterten, von Blumen-*platebandes* umrandeten Rasenkompartimenten. Auf die Treppen wirkte sich der für den Régencegarten symptomatische Wandel von der Mauer zur Böschung insofern aus, als anstelle der wesentlich steileren, angeblich mit nur 12 Stufen geplanten Treppen des Terrassengartens[63] eine ununterbrochene Folge von 35 Stufen trat (Abb. 87), deren flacher Neigungswinkel durch die zwischen den Stufen verlaufenden Steinrampen betont wurde.

Typisch für das neue Gartenkonzept waren die niedrigen, gleichförmig kegeligen Formbäume, die die klammerförmige Rasenböschung des unteren Parterres seitlich begleiteten und im oberen Parterre sowie im Boskettbereich auf Rasenbändern den Mittelweg flankierten (Abb. 85 und Taf. 8–9). Sie traten an die Stelle von kompliziert beschnittenen, oft übermenschlich großen und vielfältig variierten Formbäumen, wie sie die Stiche Salomon Kleiners für die Gärten Schönborn, Starhemberg, Liechtenstein sowie den Augarten bezeugen.[64]

Ein weiteres typologisches Merkmal stellt der Verzicht auf Grotten dar. Da Grotten aus totem Material künstlich von Menschenhand geschaffen wurden, entsprachen sie nicht dem Postulat eines natürlichen Gartens. Anstelle der Kontraste, die sich aus der Abfolge von hellem Freiraum und dämmriger Grotte ergaben, suchte man in der Régence den natürlichen Fluß des Wassers nachzuahmen. Folgerichtig verschwand im Belvederegarten mit dem Planwechsel im Januar 1717 jene Felsgrotte, die laut dem Entwurf eines Briefes des Prinzen Eugen an Hildebrandt im Oktober 1716 schon weitgehend fertiggestellt war.[65] Sollte diese Grotte in der Tat am Ende der damaligen Bosketterrasse gelegen haben, wie es in Analogie zu Hildebrandts Planung für den Garten des Grafen Mansfeld-Fondi zu vermuten ist, dann wäre im girardschen Belvederegarten die große Kaskade (Abb. 88) an die Stelle dieser Grotte getreten. Im Einklang mit den neuen Gartenbauprinzipien stellte die große Kaskade mit natürlichem Material, nämlich dem über fünf Becken strömenden Wasser, eine kontinuierliche und kontrastarme Verbindung von oberem und unterem Parterre her.

In einem gewissen Sinn lebte auch im girardschen Belvederegarten die Kombination von Grotte und Boskett der früheren Hildebrandtplanungen fort, und zwar in dem von Salomon Kleiner als untere Kaskade bezeichneten Wandbrunnen am feldseitigen Ende der Boskettzone (Abb. 89). Einen dämmrigen, nischengegliederten Innenraum gab es hier zwar nicht mehr, jedoch erhielt die konkav und rechteckig eingezogene Rückwand des Auffangbassins eine rustizierte Pilastergliederung mit dazwischenliegenden grottierten Wandfeldern. Im Zentrum tragen Tritonen und Nereiden eine große, naturalistisch gebildete Muschelschale, die von der Fratze eines Grottenmolchs mit Wasser versorgt wird. Zwei große Vasen mit Reliefdarstellungen von Galathea und Amphitrite spielen zusätzlich auf das feuchte Element des Wassers an.[66]

Seite 225: Abb. 88: Belvederegarten, Große Kaskade zwischen oberem und unterem Parterre





Abb. 89: Belvederegarten, Kleine Kaskade am feldseitigen Ende der Boskettzone

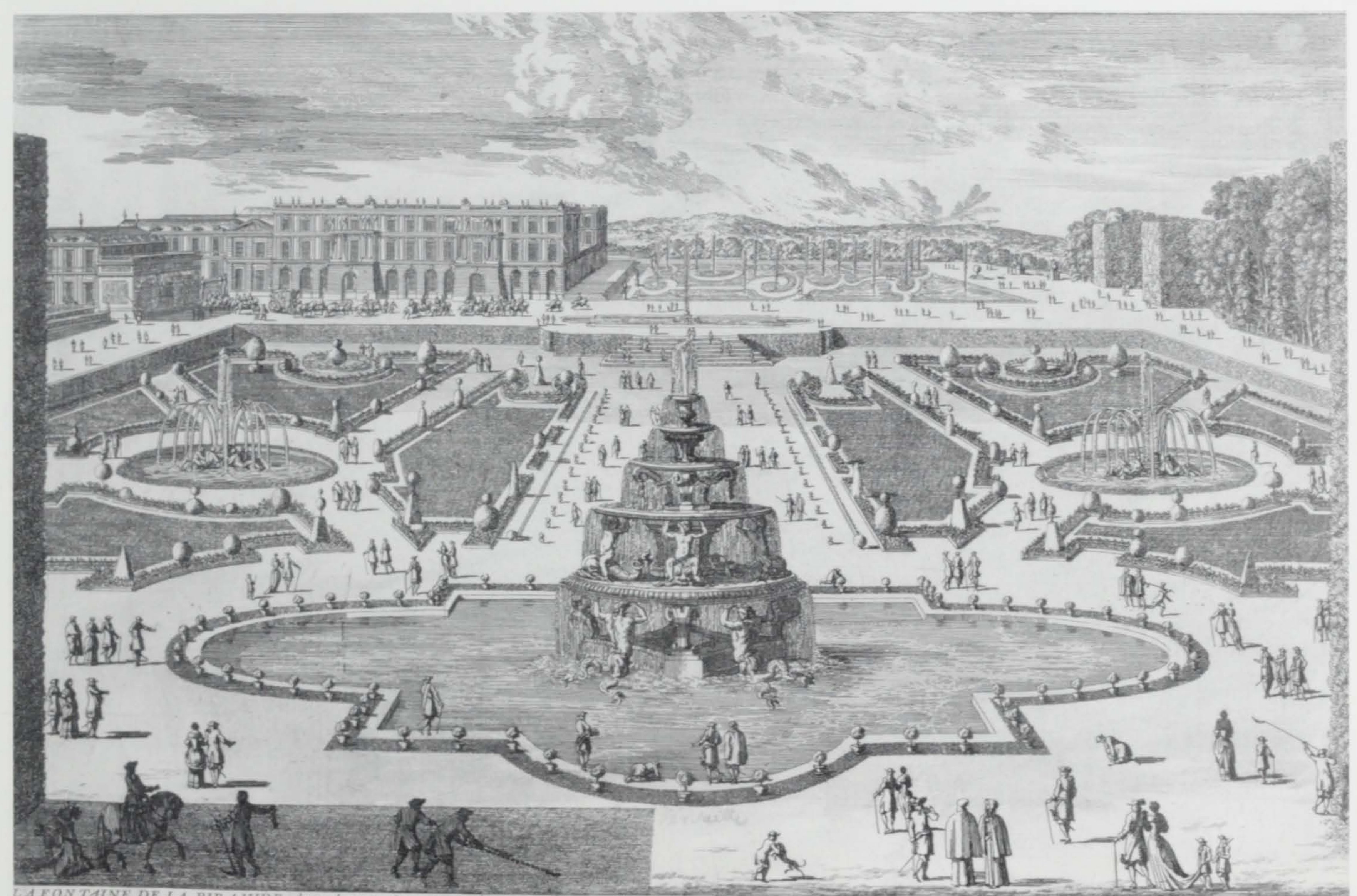


Abb. 90: Versailles, *parterre du nord* von Norden mit Pyramidenbrunnen (Perelle) (WLB Nicolai 61, fol. 41)

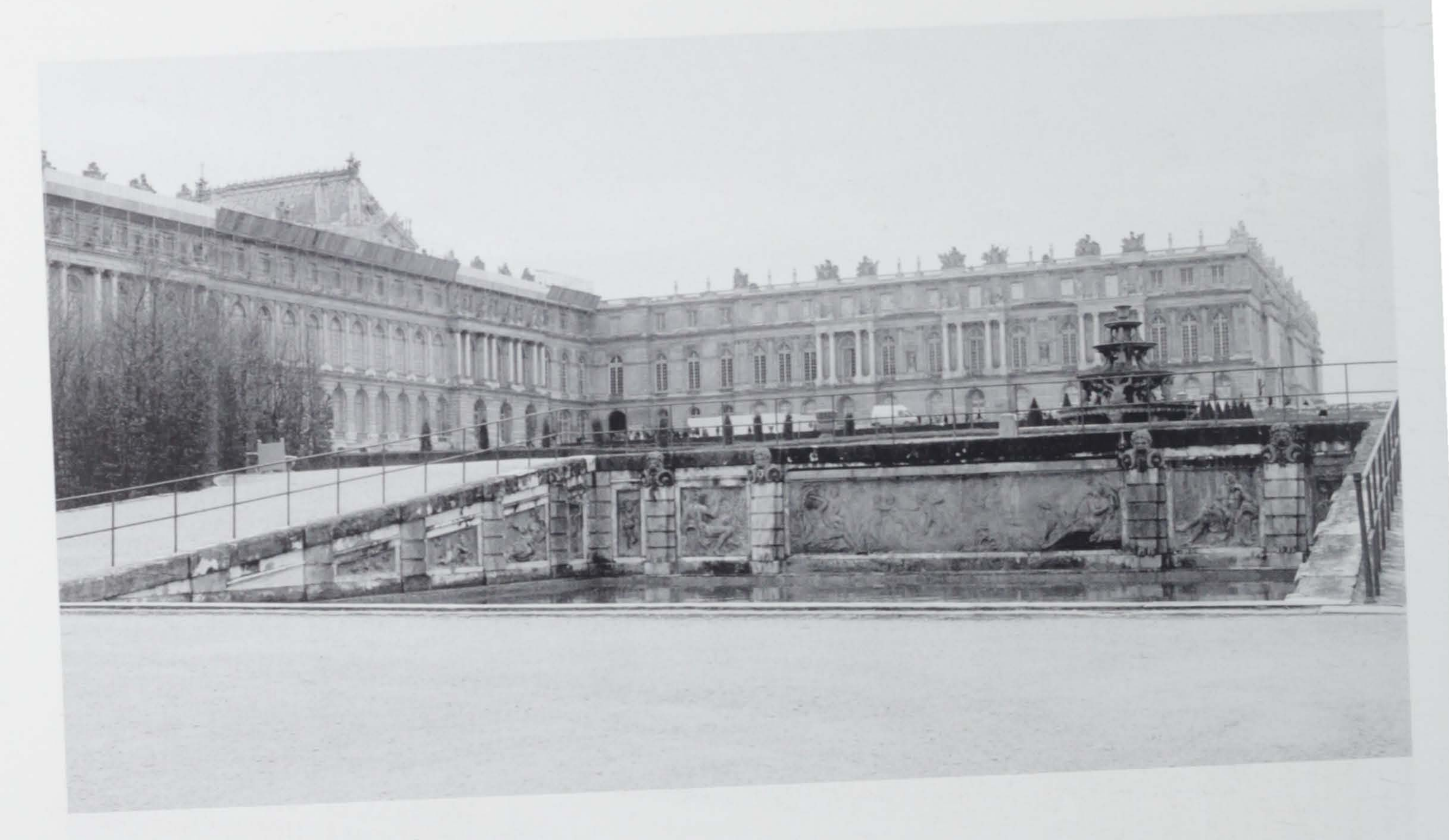
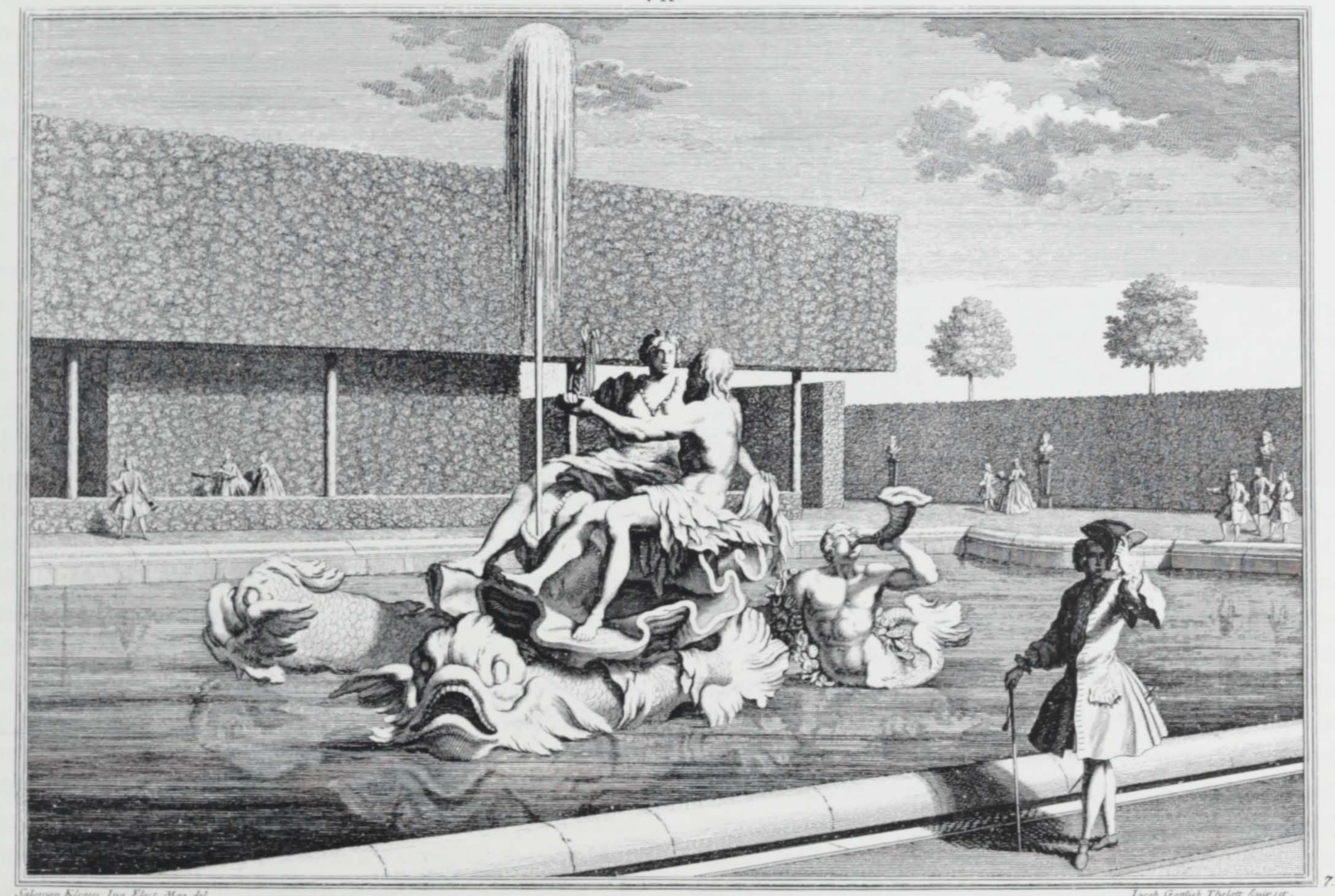


Abb. 91: Versailles, *parterre du nord*, Nymphenbad

Seite 229: Abb. 92: Belvederegarten, Bassin mit Neptun und Thetis (Salomon Kleiner)



Salomon Kleiner Ing. Elect. Mog. del.   Iacob Gottlieb Thelott sculpsit.   7.

Fontaine de Neptune, et de Thetis.   Fontaine des Neptuni, und der Thetis.

Cum Pr. Sac. Cæs. Maj. Hæred. Ier. Wolffij excud. A.V.

Intime Kenntnis der Versailler Gärten

Mehrere Elemente des ausgeführten Belvederegartens lassen sich direkt von den Versailler Gärten André Le Nôtres herleiten, die Girard während seiner Ausbildung gründlich kennengelernt hat und die entwicklungsgeschichtlich die Grundlage des Régencegartens bilden. Über die für Le Nôtre typischen klammerförmigen Terrainabstufungen hinaus sind beispielsweise die viertelkreisförmigen Treppen, die im oberen Gartenteil von der Gebäude- und den Promenierterrassen hinunter in das eingetiefte Parterre führen (Abb. 83–85), den Treppen des Versailler *parterre du midi* entlehnt. In seiner Gesamtheit ist der ausgeführte Belvederegarten mit dem Versailler *parterre du nord* (Abb. 90) vergleichbar, bei dem ein sanft geneigtes Parterre klammerförmig von stärker geneigten Promenierterrassen eingefaßt wird, so daß sich der Höhenunterschied zwischen Parterre und Promenierterrasse von oben nach unten kontinuierlich verringert.[67] Die gleichmäßig niedriger werdenden Mauern werden wie im Belvederegarten durch dichte Taxushecken kaschiert, eine Gestaltungsweise, die in Versailles durchgehend Praxis ist.

Die von grottierten Wänden eingefaßte untere Kaskade des Belvederegartens (Abb. 89) geht auf das sogenannte Nymphenbad des Versailler *parterre du nord* zurück (Abb. 91). Das Versailler Nymphenbad ist als rechteckiges Bassin mit Rückwand derart in den Hang hineingeschoben, daß sowohl die Oberkante der Rückwand als auch die Vorderkante des Beckens mit dem jeweiligen Bodenniveau des Hangs übereinstimmen. Die Rückwand und die dreieckigen Seitenwände nehmen zwischen gebänderten, wasserspeiende Masken tragenden Lisenen Reliefs mit badenden Nymphen auf. Gemeinsam ist beiden Brunnen insbesondere der Umstand, daß die Oberkante der Rückwand auf Bodenniveau liegt und dennoch für Gartenbesucher nicht durch eine Mauer oder eine Balustrade gesichert wurde. Die muscheltragenden Tritonen und Nereiden der unteren Belvederekaskade (Abb. 89) dürften ihre Vorbilder im knapp oberhalb des Nymphenbads ebenfalls im *parterre du nord* stehenden Pyramidenbrunnen (Abb. 90) gehabt haben, worauf bereits Hans Aurenhammer aufmerksam gemacht hat.[68]

Auch der Brunnentyp des Bassins mit flachen, scheinbar in der Mitte des Beckens schwimmenden Skulpturengruppen (Abb. 92), der im ausgeführten Belvederegarten zusätzlich zu den beiden Kaskaden eingesetzt wurde, ging auf Versailles zurück, wo er im Verlauf der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entwickelt worden war.[69] Der hydraulische Effekt dieser Brunnen war den Skulpturen untergeordnet und beschränkte sich, zumindest im gut dokumentierten Belvederegarten, auf einen einzelnen, senkrecht nach oben gerichteten Strahl. Kreuz und quer zielende Wasserstrahlen unterschiedlicher Stärke und Höhe, wie sie etwa für die Brunnen Maximilian von Welschs belegt sind (Abb. 93),[70] gab es im Belvederegarten nicht. Im großen Bassin der feldseitigen Auffahrt verzichtete Girard sogar ganz auf Fontänen. Erst dadurch entstand jene ruhige Wasserfläche, in der sich das Obere Belvedere heute noch spiegelt. Hildebrandt hatte hingegen für die großen Bassins des Mansfeld-Fondi-Gartens (Abb. 72) und der zweiten Konzep-

tion des Belvederegartens Fontänen vorgesehen,[71] die die Wasserfläche belebten, aber auch Unruhe in den Garten brachten.

Die treppenbegleitenden ornamentierten Steinrampen zwischen Parterre- und Boskettbereich (Abb. 87), die ein auffälliges Architekturelement des Belvederegartens darstellen, haben einen typologischen Vorläufer im Garten des Trianon de marbre (Abb. 94 und 119). Dort fügte Jules Hardouin-Mansart 1702 auf Wunsch Ludwigs XIV. in die bestehenden Treppen steinerne Rampen ein. Zwei dieser Rampen sind heute noch zu beiden Seiten der zwischen oberem und unterem Parterre vermittelnden Treppe erhalten. Die Treppen vor dem Trianon de marbre waren kürzer und flacher als jene des Belvederegartens und benötigten deshalb weder Wangen noch Balustraden. Sie sollten dem König ein bequemeres Passieren mit seinem Wagen (*chariot*) ermöglichen.[72] Gemäß der Legende des betreffenden Stichs bei Salomon Kleiner dienten auch im Belvederegarten die treppenbegleitenden Rampen kleinen Wägen (*petits chariots*),[73] von denen Kleiner trotz seiner zahlreichen Staffagefiguren jedoch keinen abbildet.

Girards Gartenkunst fußte außer auf seiner intimen Kenntnis von Versailles auf dem seinerzeit überaus erfolgreichen Gartenbautraktat *La théorie et la pratique du jardinage*, in dem Antoine Joseph Dezallier d'Argenville bereits 1709 die Maximen des später sogenannten Régencegartens erstmals in Schrift und Bild dargelegt hatte.[74] Einer der insgesamt sieben von Dezallier d'Argenville abgebildeten Mustergärten zeigt ein dreiteiliges Parterre, bei dem *tableaux* mit unterschiedlichen Symmetrieverhältnissen in der glei-

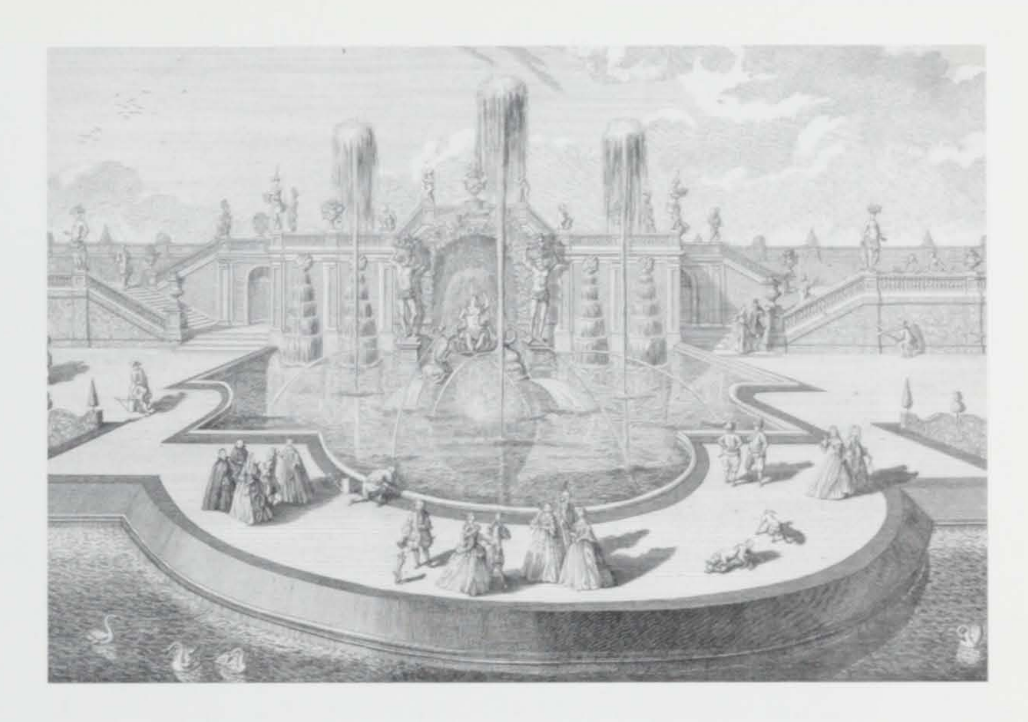


Abb. 93: Mainz, Favorite, Thetisbrunnen von Maximilian von Welsch (Salomon Kleiner) (WLB Nicolai 59, fol. 33)

chen hierarchischen Abstufung aufeinanderfolgen wie im Parterrebereich des Belvederegartens (Abb. 95).[75] Zwei von Voluten durchzogene Kompartimente in unmittelbarer Nähe des Hauptgebäudes und zwei vom Gebäude etwas weiter entfernt liegende punktsymmetrische *parterres de compartiment* waren durch ein rundes Bassin zu einer Einheit zusammengeschlossen. Den Abschluß des Parterres bildeten ungemusterte Rasenparterres mit Blumen-*platebandes* in der Art der Kompartimente im unteren



Abb. 94: Versailles, Trianon de marbre, Gartenseite

Parterre des Belvederegartens. Dem Delsenbachplan des ausgeführten Belvederegartens[76] ist zu entnehmen, daß die unterschiedlichen Symmetrieverhältnisse innerhalb des oberen Parterres (Taf. 9) auf eine späte Planmodifikation zurückgehen. Ursprünglich waren vier der heute feldseitig angeordneten, von Rasenvoluten durchzogene Broderiestücke vorgesehen, so daß sich alle Muster entlang der mittleren Parterrelängsachse gespiegelt hätten.[77] In seinem Entschluß, lediglich das untere der beiden Kompartimentpaare durch das modernere *parterre de compartiment* zu ersetzen, könnte sich Girard durch den Musterentwurf Dezallier d'Argenvilles bestärkt gesehen haben.

Die Diskussion über den Anteil Dominique Girards

Wie im Kapitel zur Planungs- und Baugeschichte des Belvederegartens bereits angesprochen, herrscht in der Forschungsliteratur Uneinigkeit über den Anteil Girards am ausgeführten Belvedere-

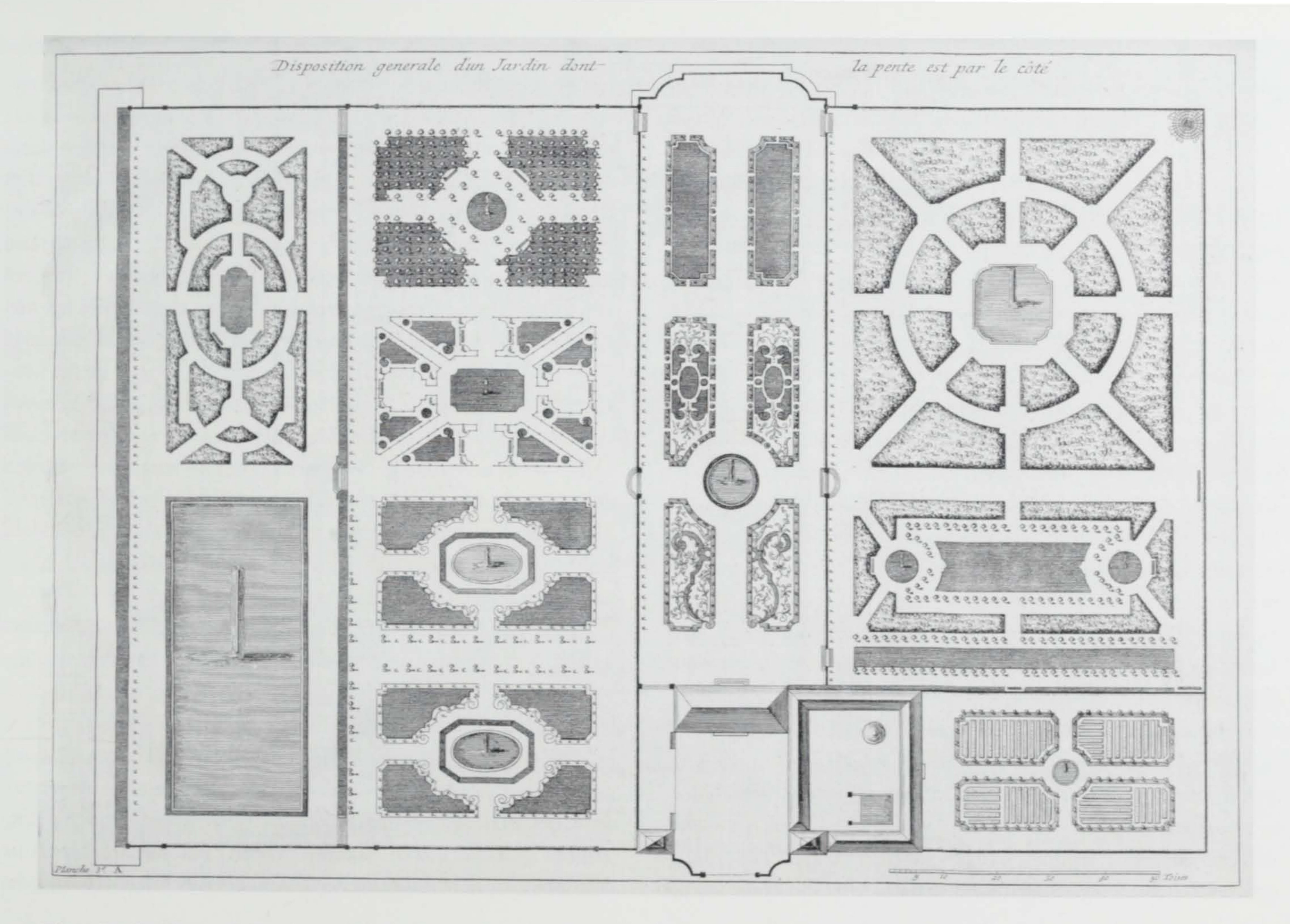


Abb. 95: Dezallier d'Argenville, Mustergarten, 1709

garten. Zwar sprach sich bereits 1956 und 1963 Hans Aurenhammer für Girard als Entwerfer des ausgeführten Gartens aus,[78] doch revidierte er seine Meinung unter dem Eindruck einer 1965 von Max Braubach publizierten Briefstelle und schrieb den Garten von da an Hildebrandt zu.[79] In den neueren Publikationen zum Wiener Belvederegarten dominiert die von keinem der Autoren näher begründete Ansicht, der ausgeführte Belvederegarten sei entweder eine Gemeinschaftsarbeit von Hildebrandt und Girard[80] oder aber das Werk Dominique Girards.[81]

Aurenhammers anfänglich vorgenommene Zuschreibung basierte auf den beiden wichtigen Erkenntnissen, daß zum einen sich das Skulpturenprogramm eng an französische Vorbilder anlehnte[82] und zum anderen im ausgeführten Garten die Gartenbauprinzipien Dezallier d'Argenvilles berücksichtigt wurden, was in dem von der flämischen Gesandtschaft beschriebenen Terrassengarten noch nicht der Fall war.[83] Eine Widerlegung seiner These sah Aurenhammer in einem Passus im Briefentwurf vom 16. Oktober 1716, dem zufolge Hildebrandt Prinz Eugen demnächst *il dissegno di tutta l'opera del mio Giardino*[84] zukommen lassen werde. Aurenhammer folgerte daraus, daß Hildebrandt im Oktober 1716 den Plan des ausgeführten Belvederegartens vorgelegt und der im Januar 1717 eintreffende Girard lediglich als Wasseringenieur gewirkt habe.

Aurenhammers Folgerung aus der Briefstelle zieht einige Ungereimtheiten nach sich und war wohl vorschnell. Gegen die These, daß Hildebrandt Prinz Eugen im Oktober 1716 den Plan des ausgeführten Belvederegartens zukommen lassen wollte, sprechen die weiteren brieflichen Anweisungen Prinz Eugens, aus denen hervorgeht, daß im Oktober 1716 nach wie vor an dem architektonischen Terrassengarten entsprechend dem hildebrandtschen Konzept gebaut wurde.[85] Mit dem im Brief besprochenen großen Bassin (*stagno*), zu dessen Fertigstellung nur noch das Profil der Einfassung fehlte, muß das Wasserreservoir auf der Bassinterrasse gemeint gewesen sein. Bei der gemäß dem folgenden Satz des Briefentwurfs fast fertiggestellten Einebnung eines Hofes (*cortile*) dürfte es sich um eine Gartenterrasse gehandelt haben, zumal ja auch die flämische Gesandtschaft im April 1716 anstelle des heute geläufigen Ausdrucks Terrasse die Bezeichnung „Hof" verwendete.[86] Die am Ende des Briefentwurfs genannte Felsgrotte *(cava delle Pietre)*, deren Umgebung wohl ebenfalls eingeebnet werden sollte, hat man mit einer, vermutlich am Ende der Bosketterrasse gelegenen, Felsgrotte zu übersetzen. Typologisch ist diese dem ersten Gartenkonzept zuzuweisen und hatte, wie oben dargelegt, im ausgeführten Garten keinen Platz.[87]

Vermutlich hatte Prinz Eugen den von Hildebrandt im Oktober 1716 angekündigten Gesamtplan des Gartens eigens angefordert. Anlaß hierfür könnte gewesen sein, daß er im ungarischen Feldlager auf einen Kenner des französischen Régencegartens gestoßen war, mit dem er sich auf der Grundlage eines Gesamtplanes über eventuell vorzunehmende Veränderungen an seinem in Arbeit befindlichen, nach architektonischen Prinzipien aufgebauten Vorstadtgarten beraten wollte. Als Gesprächspartner kommt Léopold-Philippe Duc d'Arenberg in Frage, der im Mai

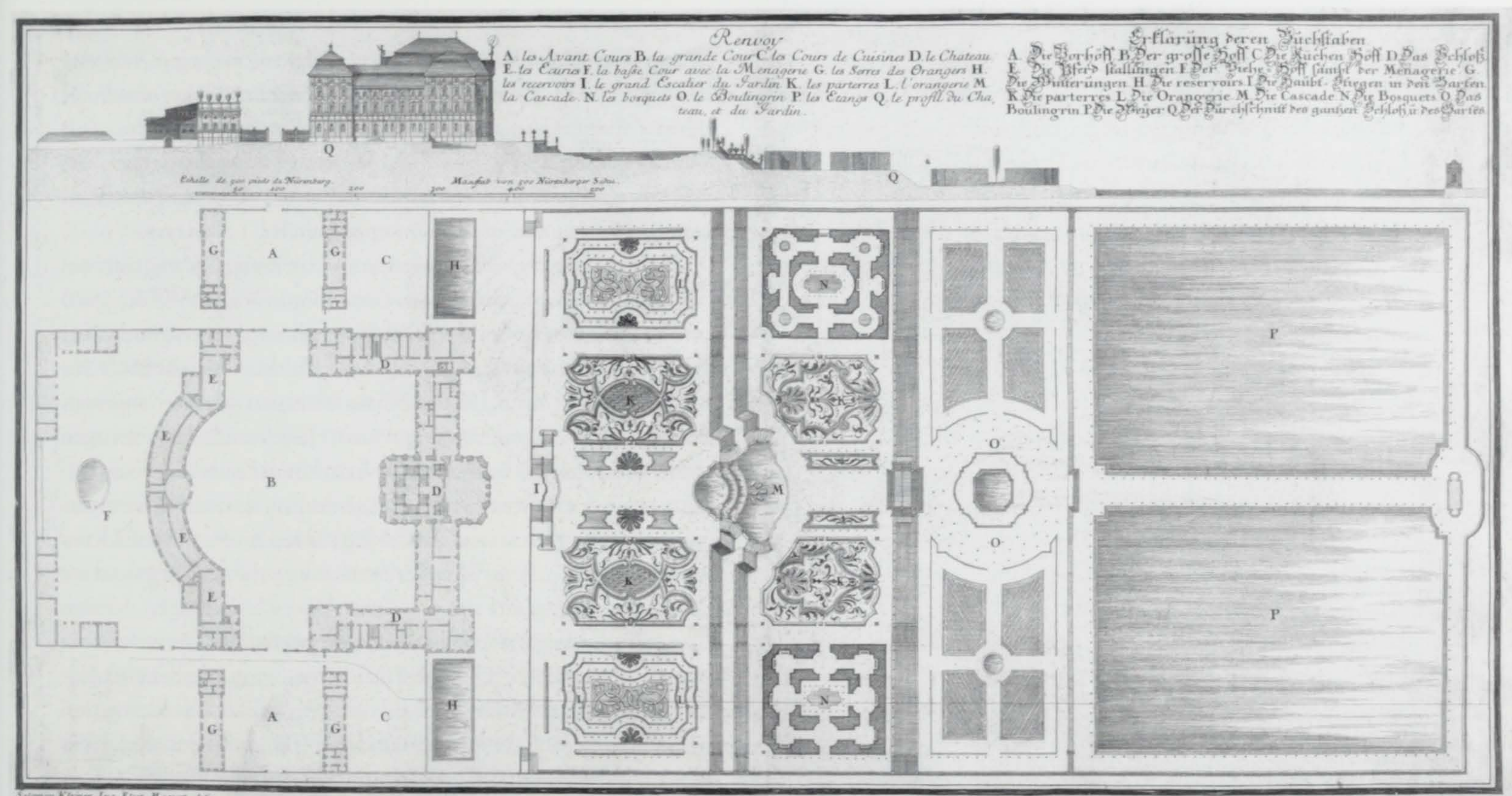


Abb. 96: Pommersfelden, Grundriß der Gesamtanlage (Salomon Kleiner) (WLB Nicolai 56, fol. 11)

1716 zum Generalleutnant ernannt worden war und in dieser Funktion an den Feldzügen der Jahre 1716 und 1717 teilnahm.[88] Arenberg war erst Anfang des Jahres 1716 nach einem knapp zweijährigen Aufenthalt aus Paris zurückgekehrt.[89] Er kannte sich in der aktuellen Pariser Ausstattungskultur aus[90] und war Prinz Eugen freundschaftlich verbunden.[91] Der in Erwägung zu ziehende Austausch des Prinzen Eugen mit Arenberg in gartenarchitektonischen Fragen könnte dann im Herbst 1716 zu den Bemühungen um den in bayerisch-kurfürstlichen Diensten stehenden Franzosen Girard und im Januar 1717 zu dessen Eintreffen in Wien geführt haben.[92] Geht man hingegen mit Aurenhammer davon aus, daß die tiefgreifende Umorganisation des Gartens im Oktober 1716 von Hildebrandt erdacht worden ist, dann müßte konsequenterweise im Frühjahr 1716 ein entsprechender Auftrag des Prinzen Eugen ergangen sein. Es wäre dann allerdings unverständlich, daß bis zur Ankunft Girards unbeirrt nach dem alten Gartenkonzept weitergebaut wurde.

Daß mit der Modernisierung des Belvederegartens Dominique Girard betraut wurde, hängt mit der von Prinz Eugen mehrfach geübten Vorgehensweise zusammen, sich zur Realisierung seiner Bau- und Ausstattungsvorstellungen seiner politischen und in diesem Fall auch dynastischen Verbindungen zu bedienen. Kurfürst Max Emanuel von Bayern, der einstige Waffengefährte und Cousin des Prinzen Eugen, bemühte sich nach der durch den Frieden von Rastatt ermöglichten Rückkehr aus dem französischen Exil nach Bayern um die Wiederherstellung seiner Beziehungen zum Wiener Hof. Prinz Eugen diente ihm dabei als wichtiger Vermittler. Während sich Max Emanuel auf politischer Ebene durch die Bereitstellung umfangreicher Truppen für den Ungarnfeldzug von 1717 revanchierte,[93] zeigte er sich privat offenbar durch das Zurverfügungstellen seines französischen, zuvor in Versailles tätigen Hofgärtners Dominique Girard erkenntlich.[94]

Eine knappe, aber überzeugende Zuschreibung des ausgeführten Belvederegartens an Dominique Girard legte Werner Wenzel 1970 im Zusammenhang mit dem Pommersfeldener Garten von Lothar Franz von Schönborn vor.[95] Der Pommersfeldener Garten (Abb. 96) wurde ab 1714 nach Plänen Maximilian von Welschs angelegt, wobei die Planungen, zu denen auch Hildebrandt hinzugezogen wurde, schon 1713 begannen.[96] Wenzel berief sich bei seiner Zuschreibung des Belvederegartens an Girard auf die im Belvederegarten im Vergleich zum konventionell terrassierten Pommersfeldener Garten moderne, dem Versailler *parterre du nord* nachempfundene Terraingliederung, bei der sich keine Überschneidungen der den Hang hinunter gestaffelten Terrassen ergaben. Zudem vermochte Wenzel mittels eines Briefes der Schönbornkorrespondenz zu illustrieren, welch tiefen Eindruck der Planwechsel im Belvederegarten bei so architektur- und gartenkundigen Zeitgenossen wie Lothar Franz und Friedrich Karl von Schönborn hinterließ.[97]

Ohne Wenzels Zuschreibung oder Aurenhammers frühe Publikationen zu diskutieren, hat sich Helmut-Eberhard Paulus 1982 für Hildebrandt als alleinigen Entwerfer des ausgeführten Belvederegartens ausgesprochen.[98] In dieser Auffassung wurde er von

Ulrika Kiby 1990 bestärkt.[99] Paulus stützte sich bei seiner Argumentation auf den schönbornschen Garten in Göllersdorf (Abb. 97), der aufgrund der Tatsache, daß die dazugehörenden Schloß- und Orangeriegebäude von Johann Lukas von Hildebrandt entworfen wurden, als ein Werk Hildebrandts gilt. Die im Herbst 1714 begonnene Gartenanlage von Göllersdorf ist durch Pläne und einige Ansichten verhältnismäßig gut dokumentiert, allerdings nur noch als unbebautes Gelände erhalten.[100] Gemäß Paulus bestanden zwischen dem Göllersdorfer Garten und dem ausgeführten Belvederegarten zahlreiche Gemeinsamkeiten, die eine Zuschreibung des ausgeführten Belvederegartens an Hildebrandt rechtfertigen würden. Die von Paulus zur Untermauerung seiner These angeführten, im folgenden zu besprechenden Gestaltungsmerkmale vermögen jedoch nicht zu überzeugen. Den vorstehend zur Unterscheidung des ausgeführten Belvederegartens vom Terrassengarten Hildebrandts dargelegten Kriterien halten sie nicht stand.

Paulus sieht beispielsweise eine Gemeinsamkeit in der Boskettzone, da sich diese in beiden Gärten aus vier Boskett-Kompartimenten zusammensetzt.[101] Dem ist entgegenzuhalten, daß im ausgeführten Belvederegarten jedes Kompartiment in sich zentriert ist und die Mittelachse des Gartens somit nicht tangiert wird, während im Göllersdorfer Boskett die Wege aller Kompartimente auf

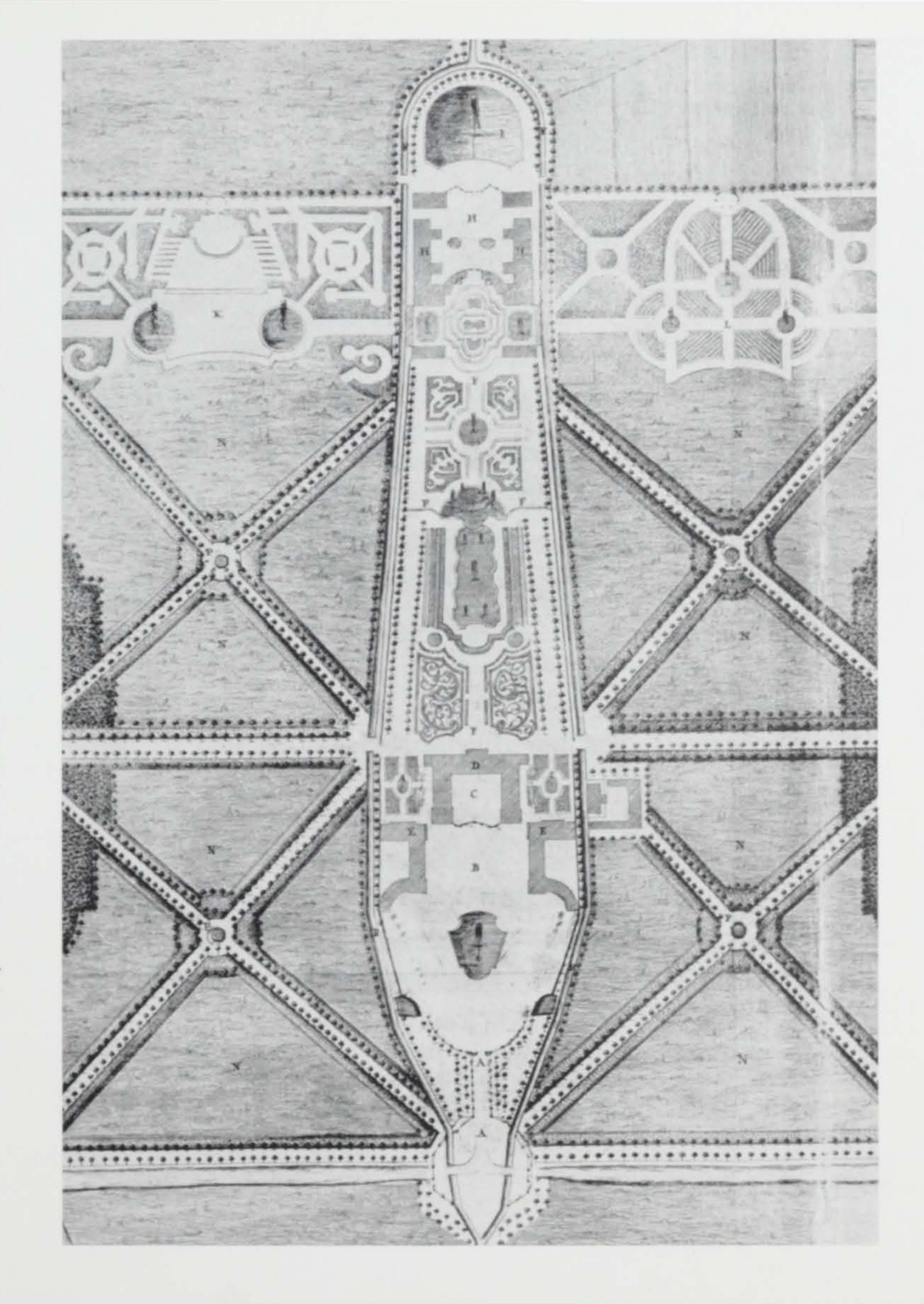


Abb. 97: Göllersdorf, Grundriß der Gesamtanlage, Kupferstich (Ausschnitt)

einen gemeinsamen, auf der Mittelachse des Gartens gelegenen Punkt zulaufen. Die in Göllersdorf vorgenommene mittelwegübergreifende Zentrierung, die ja auch die Boskette des Mansfeld-Fondi- und des durch den Wienplan von 1704 dokumentierten ersten Belvederegartens prägte (Abb. 68), ist ein eher altertümliches Element und spricht gegen eine gemeinsame Urheberschaft des Göllersdorfer und des ausgeführten Belvederegartens. Ebensowenig eignet sich für Paulus Argumentation das in Göllersdorf zugleich als Pferdeschwemme dienende, große, elegant konturierte Bassin im Vorhof[102]. Bei diesem auf zeitgenössischen Stichen festgehaltenen Bassin (Abb. 98) zerstörte eine Fontäne den Spiegel der Wasseroberfläche. Es hat seine typologischen Pendants in den hildebrandtschen Bassins für den Mansfeld-Fondi- und für den ersten Belvederegarten (Abb. 72); vom großen Bassin des ausgeführten Belvederegartens mit seiner glatten Wasseroberfläche unterscheidet es sich radikal.

Ein weiterer Unterschied zwischen dem ausgeführten Belvederegarten und dem Göllersdorfer Garten besteht im Stellenwert der Querachsen. Während im ausgeführten Belvederegarten ausgeprägte Querachsen vorliegen, wurden in Göllersdorf klare Querachsen eher vermieden (Abb. 97). Zwischen Broderieparterre und Längsbassin liegen in Göllersdorf zwei kleine Rundbassins, die gleichermaßen dem Parterre und dem Längsbassin zugehören. Die folgende, zwischen Kaskade und Boskett gelegte Querachse ist dadurch zurückgenommen, daß das Boskett entsprechend dem Scheitel der Kaskade konkav zurückweicht. Nicht zuletzt verraten die in Göllersdorf kompliziert beschnittenen Formbäume, die den Stichen zufolge die Broderiestücke des Parterres umstanden (Abb. 98), eine im Vergleich zu den gleichförmig kegeligen Taxusbäumen des ausgeführten Belvederegartens altertümliche Auffassung von Gartengestaltung.

Da der Göllersdorfer Garten auf nahezu horizontal verlaufendem Gelände lag, ist diesbezüglich ein direkter Vergleich mit der Terrassierung des hildebrandtschen Belvederegartens einerseits und des ausgeführten Belvederegartens andererseits nicht möglich. Allerdings wußte ein wie Girard in der Nachfolge Le Nôtres stehender Gartenarchitekt auch ebenem Gelände einige klammerförmig verlaufende Terrainstufen abzuringen. Bei dem in Göllersdorf vor dem Orangeriegebäude angelegten, mehrfach abgetreppten Boulingrin (Abb. 99), dessen einzelnen Stufen der Aufstellung von Orangenbäumen dienten, handelt es sich um ein in sich abgeschlossenes, punktuell eingesetztes Gartenelement. Mit den weitläufigen, verschiedene Gartenbereiche verbindenden klammerförmigen Terrainmodellierungen Le Nôtres läßt es sich nicht vergleichen. Auffälligerweise hat Maximilian von Welsch ab 1713, also etwa zur gleichen Zeit wie der Göllersdorfer Garten entstand, für Pommersfelden zwei ganz ähnliche, ebenfalls der Aufstellung von Orangenbäumen dienende Boulingrins entworfen (Abb. 96). Diese Parallele läßt Zweifel an der von Paulus vertretenen These aufkommen, in Göllersdorf habe sich Hildebrandts durch die Schönbornkorrespondenz belegte Beratung mit Maximilian von Welsch auf Fragen der Wassertechnik beschränkt.[103]

Für Girards Urheberschaft des ausgeführten Belvederegartens läßt sich zusätzlich zu den oben ausgeführten Gestaltungsprinzipien des Régencegartens vorbringen, daß mehrere Motive des ausgeführten Belvederegartens auf Girards Schleißheimer Gartenplan in der Albertina in Wien[104] und im ausgeführten Schleißheimer Garten wiederkehren. Auch in Schleißheim tiefte Girard das Parterre durch klammerförmig verlaufende Promenierterrassen ein, wobei er dort den Niveauunterschied, ganz im Sinne des Régencegartens, durch Rasenböschungen bewältigte. Das achteckige Rasenband als Einfassung eines runden Bassins, wie es sich im oberen Parterre des ausgeführten Belvederegartens findet (Taf. 9), verwendete Girard gleich vier mal für das Schleißheimer Broderieparterre. Die strenge Begrenzung eines Parterres durch geschlossene Boskettwände, wie sie vor dem Unteren Belvedere bewerkstelligt wurde (Abb. 85 und 102), sah Girard gemäß dem Gartenplan der Albertina in ähnlicher Weise auch für das Parterre vor dem Schließheimer Hauptschoß vor. Nicht zuletzt liefert Schleißheim ein weiteres Beispiel für unterschiedliche Symmetrieachsen innerhalb der vier das Parterre bildenden *tableaux*.

Auf Girard dürften im ausgeführten Belvederegarten außer die die Gestaltungsprinzipien der französischen Régence umsetzende Gesamtkonzeption auch die Brunnen und die wenigen Architekturelemente des Gartens zurückgehen. Dafür spricht der oben dargelegte Sachverhalt, daß die Kaskaden, Bassins und Treppen des ausgeführten Belvederegartens direkt von Versailles herzuleiten sind. Hildebrandt könnte freilich bei der Ausgestaltung einiger

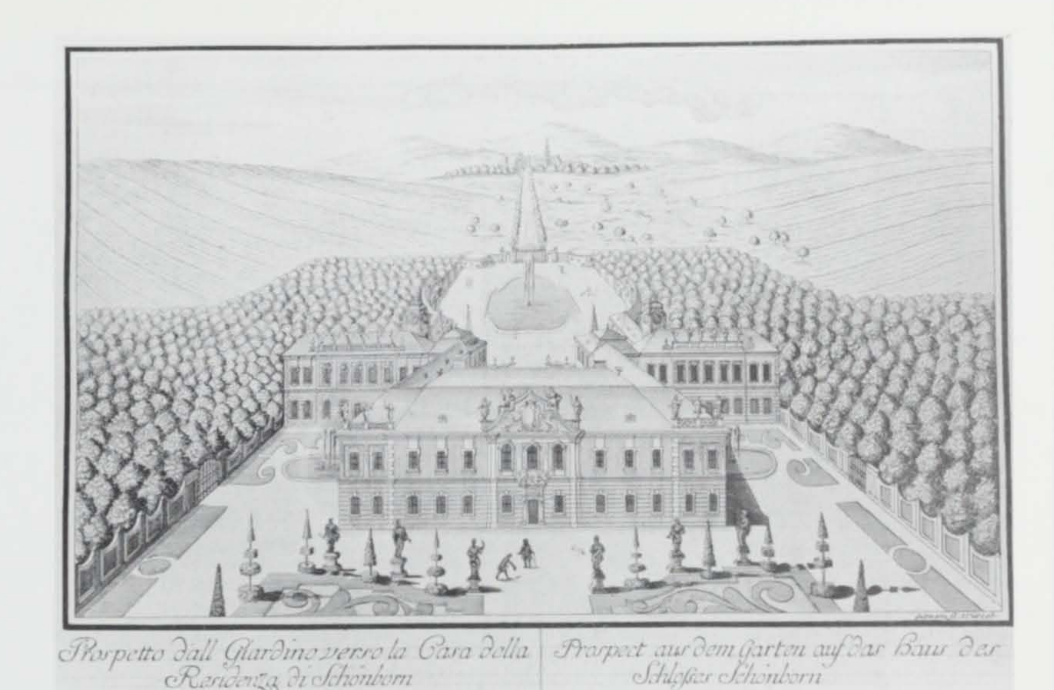


Abb. 98: Göllersdorf, Vogelschau des Hauptgebäudes von der Gartenseite, Kupferstich

Details, wie etwa der Grottierung der unteren Kaskade, des Ornaments der steinernen Rampen oder den figurenbestandenen Balustraden entlang der Treppenläufe mitgewirkt haben.

Girard ist auch die Konzeption der Treillagenpavillons im Kleinen Garten (Abb. 84–85) zuzuweisen, bei der sich sieben aus Lattenwerk gezimmerte quadratische Pavillons durch Laubengänge zu einem hufeisenförmigen Umgang zusammenschlossen.[105] Sie erfüllte die in Frankreich damals aktuelle, von Dezallier d'Argenville schriftlich dargelegte Vorstellung, daß sich Treillagenpavillons

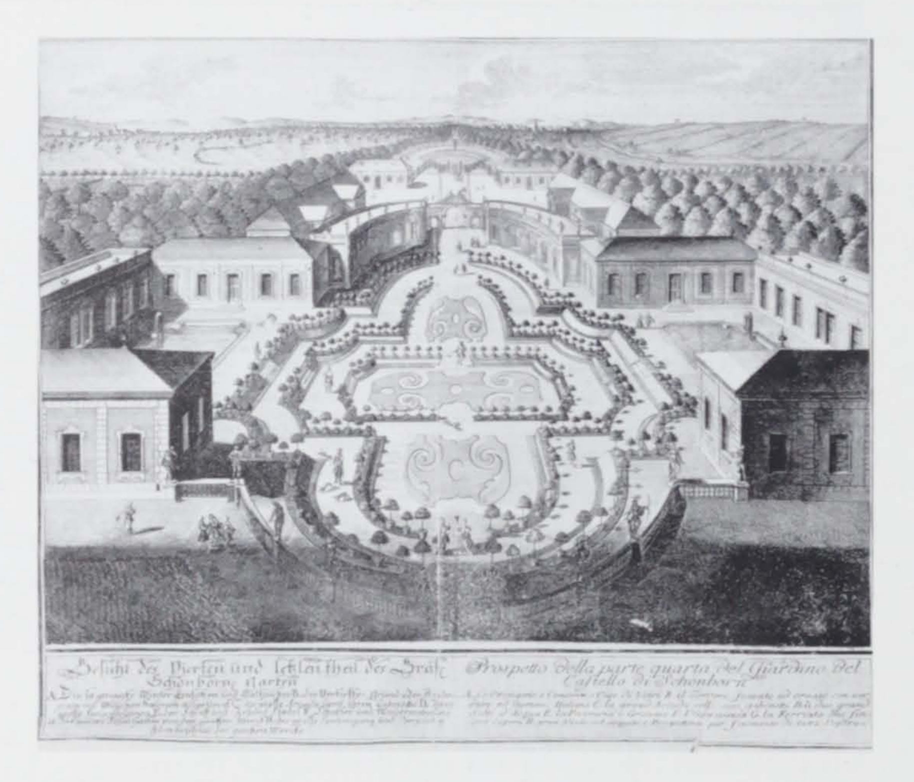


Abb. 99: Göllersdorf, Boulingrin am Ende des Gartens, Kupferstich

innerhalb des Gartens auf einen einzigen, dadurch besonders ausgezeichneten Ort beschränken sollten. Die ionischen Pilaster der Pavillons im Belvederegarten (Abb. 100) folgen der von Dezallier d'Argenville wegen ihrer einfachen Herstellung und ihrer vergleichsweisen Witterungsbeständigkeit hierfür empfohlenen Gliederung.[106] Die von Dezallier d'Argenville als Musterentwürfe abgebildeten Treillagenpavillons[107] wurden für den Belvederegarten weitgehend übernommen und durch Vasen und Voluten auf den durchbrochenen Dächern bereichert. Diese Bereicherungen könnten nach Hildebrandts Anweisungen vorgenommen worden sein.

Die Auswirkung des girardschen Gartenkonzepts auf die Präsentation der Wohngebäude

Die Realisierung der girardschen Planung stellte für den Belvederegarten einen fast vollständigen Neubeginn dar (Abb. 67b–c). Alle bis Ende 1716 errichteten Futtermauern, das im September 1715 begonnene Wasserspiel, das im Oktober 1716 nahezu fertiggestellte Bassin und die damals existierende Felsgrotte mußten abgebrochen werden[108]. Das Gelände wurde ab der ehemaligen ersten Futtermauer völlig neu modelliert. Sämtliche Pflanzungen fielen dem Planwechsel zum Opfer. Dem Oberen Belvedere wurde ein näher am Linienwall gelegener Platz zugewiesen als dies gemäß dem Bericht der flämischen Gesandtschaft für das damals geplante obere Palais vorgesehen war. Einzig das System der Wasserleitungen, das in der damaligen Zeit der teuerste Posten eines Lustgartens war, konnte in das neue Konzept übernommen werden. Bedenkt man den großen Aufwand und den Zeitverlust, den die Umsetzung des girardschen Gartenkonzepts mit sich brachte, so kommt man zu dem Schluß, daß der Anreiz dieser neuen Konzeption für Prinz Eugen enorm hoch gewesen sein muß. Der Frage,

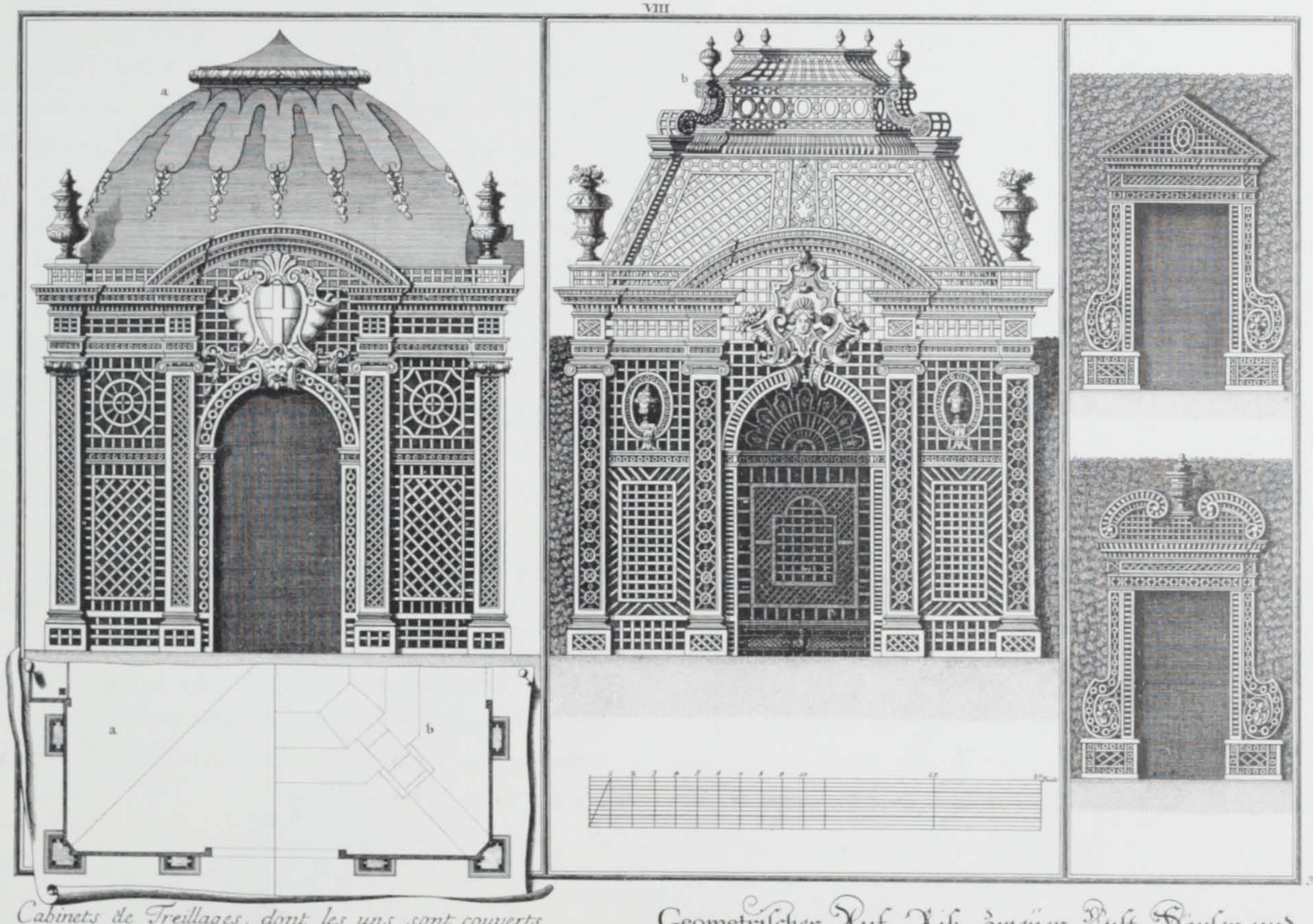


Abb. 100: Belvederegarten, Treillagenpavillons im Kleinen Garten (Salomon Kleiner)

worin dieser Anreiz für Prinz Eugen bestanden haben mag, ist der folgende Abschnitt gewidmet.

Bei den Zeitgenossen erweckte die konsequente Umorganisation des Belvederegartens Staunen und Bewunderung. Dies vermag der Briefwechsel zwischen dem mit Prinz Eugen befreundeten, in Wien ansässigen Reichsvizekanzler Friedrich Karl von Schönborn und dessen Onkel Lothar Franz in Mainz zu belegen. Als Antwort auf eine offensichtlich begeisterte Beschreibung des neu angelegten Belvederegartens vom Winter 1717/18 schrieb Lothar Franz, er würde ja für Pommersfelden gerne von dieser Gestaltungsweise profitieren, aber er habe schon zu viel grundlegende Arbeit in seinen Garten gesteckt, um nun alles wieder über den Haufen werfen zu können. Er habe bereits derart viel angepflanzt, daß ihn ein Planwechsel ein ganzes Jahr zurückwerfen würde. Außerdem fehle ihm dazu das Geld.[109]

Die größte Veränderung, die der girardsche Planwechsel im Belvederegarten mit sich brachte, war, daß nunmehr die Gebäude in einer anderen Art wahrgenommen wurden. Das zweite Gartenkonzept beinhaltete wohl ein Pendantverhältnis der beiden Palais mit einer Steigerung von unten nach oben. Im dritten, vollständig ausgeführten Gartenkonzept änderte sich dies dahingehend, daß der Garten nunmehr vom Oberen Belvedere beherrscht wurde. Dies lag zunächst am neuen Bauplatz des oberen Gebäudes. Im Bereich des Oberen Belvedere geht der Hang in weitgehend horizontales, sich bis zum Linienwall hinziehendes Gelände über (Abb. 83). Das der girardschen Gartenkonzeption zuzurechnende Obere Belvedere thront am Hangende, an der Kante seiner Kuppe, während in der zweiten Gartenkonzeption das obere Wohngebäude ja in den Hang hineingeschoben werden sollte. Die Verlegung des Bauplatzes in Richtung Feld verlieh dem oberen Gebäude eine größere Monumentalität. Zudem ließ sich vor seiner Gartenseite von nun an ein weitaus größeres Parterre anlegen, als dies bei der Beibehaltung des alten Bauplatzes möglich gewesen wäre (Abb. 67b-c).

Die beherrschende Stellung des oberen Wohngebäudes im neuen Gartenkonzept lag außer an seiner Monumentalisierung auch an der Rolle, die nunmehr dem bereits bestehenden Unteren Belvedere zufiel. Das Untere Belvedere, das eingeschossig und ohne vorgewölbten Gartensaal vermutlich als untergeordnetes Pendantgebäude am Gartenanfang konzipiert worden war, wurde im girardschen Garten auf einen Pavillon am Gartenende reduziert (Abb. 101). Die Boskette, die an die Stelle des ehemaligen Parterres traten, waren in Höhe und Breite derart angelegt, daß sie, von der Feldseite des Gartens aus betrachtet, die Orangeriesäle des Unteren Belvedere verdeckten. Von nun an sah man aus der Ferne nur noch den zweigeschossigen Mittelpavillon als Point de vue des Mittelwegs und die beiden seitlichen Eckpavillons als Points de vue der Seitenwege.

Seite 243:
Abb. 101: Belvederegarten, Blick auf das Untere Belvedere mit verdeckten Orangerieflügeln



Das Verdecken der Pflanzensäle des Unteren Belvedere mittels der Boskette diente neben der Konzentration auf das Obere Belvedere auch der Durchsetzung des in Frankreich geschulten Architekturverständnisses Girards. Die Pflanzensäle waren am Außenbau durch Bandrustika und Lisenengliederung als Nutzbauten gekennzeichnet (Abb. 111) und hatten in einem französischen Ziergarten keinen Platz. In Frankreich wurden die als anspruchsvolle Nutzbauten gestalteten Orangerien deutlich getrennt vom Hauptgarten mit einem eigenständigen *parterre de l'orangerie* errichtet[110]. Die Einbeziehung der Orangerie in den Hauptgarten und ihre Nobilitierung zu einem ziergartenfähigen Gebäude war eine in der Mitte des 17. Jahrhunderts einsetzende Entwicklung der holländischen und deutschen Gartenkunst.[111]

Nach der Umgestaltung des Belvederegartens durch Girard vermittelte das den Orangeriesälen des Unteren Belvedere vorgelegte kurze Parterre (Abb. 102) den Eindruck eines eigenständigen kleinen Gartens, dessen feldseitige Begrenzung die hoch aufragenden Boskettwände bildeten. Wie aus dem Delsenbachplan[112] hervorgeht, war es zunächst geplant, das Orangerieparterre durch orthogonale, die unteren Boskette durchschneidende Blickbahnen mit den Bassins von Pluto und Proserpina beziehungsweise Neptun und Thetis zu verbinden. In der Ausführung unterblieb diese Anbindung, wodurch das Parterre vor dem Unteren Belvedere gegenüber dem übrigen Garten regelrecht ausgegrenzt wurde.[113] Die auffallend großen und vielfältig beschnittenen Formbäume des Orangerieparterres signalisierten zusätzlich Eigenständigkeit gegenüber dem übrigen, mit kleinen kegeligen Formbäumen bepflanzten Garten. Der Charakter des Parterres wurde gänzlich auf die Orangeriefunktion des Unteren Belvedere abgestimmt. Die Einfachheit der aus Rasen und begehbaren Sandflächen gebildeten Kompartimente wurde bereits erwähnt. Hinzu kamen in den Bassins wasserspeiende Meerfräulein und spielende Kindlein, die in der Hierarchie der Skulpturenthemen weit unten standen.

Das Obere Belvedere war in den girardschen Garten nicht mehr mit architektonischen Mitteln eingebunden, wie dies für das obere, in den Hang hineingeschobene Gebäude im ursprünglich geplanten Terrassengarten der Fall gewesen wäre. Es fehlten die beiden Futtermauern, die den Eindruck eines steinernen Gebäudesockels vermittelt und dadurch das obere Palais fest in der Gartenarchitektur verankert hätten. Das gemäß dem Bericht von 1716 am Ende der zweiten Terrasse vorgesehene obere Gebäude wäre vom Festsaal des Unteren Belvedere als Bekrönung von zwei Futtermauern erschienen. Im Verlauf des Aufstiegs vom unteren zum oberen Gebäude hätte am Ende des damaligen Parterres die anstehende Futtermauer das obere Palais vorübergehend dem Blick entzogen, um es dann, am Beginn der ersten Terrasse, wieder erscheinen zu lassen, und zwar mit der zweiten Futtermauer als zusätzlichem Gebäudesockel. Kurz vor der zweiten Futtermauer hätte sich das Phänomen des Verschwindens des oberen Gebäudes wiederholt; bei seinem Wiederauftauchen wäre das Hauptgebäude in greifbarer Nähe gestanden. Girard ersetzte diese ursprünglich geplante architektonische Einbindung durch eine kompositionelle

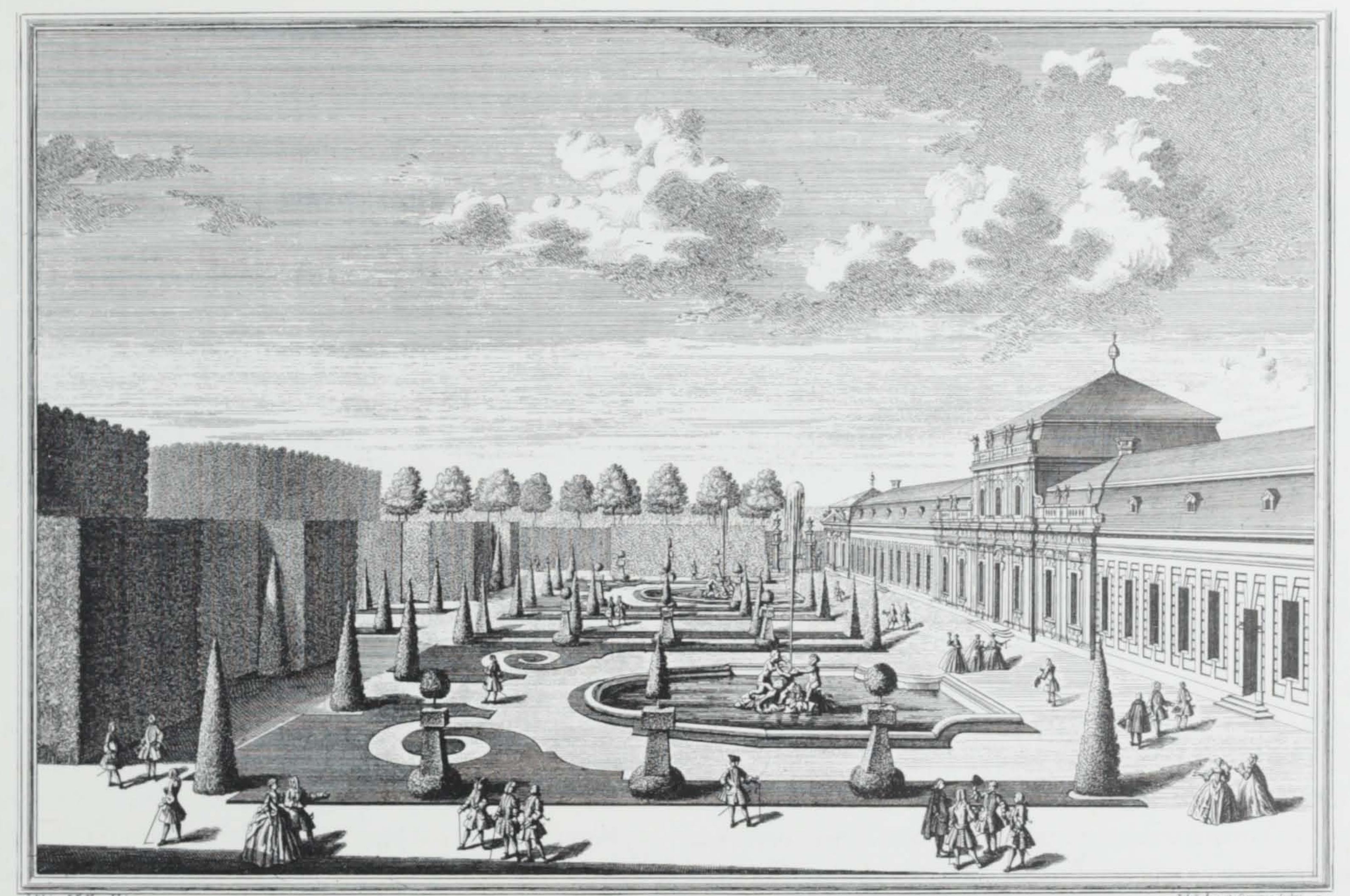


Abb. 102: Belvederegarten, Parterre vor dem Unteren Belvedere (Salomon Kleiner)

Einbindung. Dabei kam die wichtigste Rolle dem exakt auf die Breite des polygonal vortretenden Mittelrisalits abgestimmten Mittelweg im oberen Parterre zu (Abb. 83, 85 und 103). Die Sandfläche des Wegs korrespondierte mit der dreiachsigen Eingangsfront und verankerte diese kompositionell im gesamten Garten. Zu beiden Seiten der Sandfläche trafen die mit Formbäumen bestandenen Rasenstreifen auf die Außenkanten der Eingangsfront, während die Achsen der inneren Parterrestückeinfassungen auf den Fassadenknick zwischen Mittelrisalit und Rücklagen zuführten. Die seitlichen Promenierterrassen bezogen sich auf die Eckrisalite. Das Phänomen des zeitweisen Verschwindens und Wiederauftauchens des oberen Wohngebäudes blieb auch im girardschen Garten bestehen, spielte sich jedoch nur noch ein einziges Mal und zwar anhand der Rasenböschung zwischen unterem und oberem Gartenteil ab.

In der Literatur zum Belvedere findet sich immer wieder die Vorstellung, die Gartenansicht des Oberen Belvedere (Abb. 103) vermittle einen schwerelosen, schwebenden, nicht mehr stofflichen Eindruck.[114] Vom unteren Gartenende wirke das Obere Belvedere wie ein Märchenschloß[115] oder wie ein Zeltlager.[116] Hinzuzufügen ist, daß dieser durchaus nachzuempfindende Eindruck durch das girardsche Gartenkonzept bedingt ist. Dadurch, daß der obere Gartenbereich eine durchgehend niedrig bepflanzte schiefe Ebene bildet, fehlen dem Betrachter Anhaltspunkte, anhand derer er die Entfernung zum Oberen Belvedere abschätzen könnte. Verstärkt wird dieser Effekt durch den Kunstgriff, die beiden Parterres im Verhältnis zu den seitlichen Promenierterrassen einzutiefen, so daß sie von der Stadtseite nicht einsehbar sind. Insbesondere die vom stadtseitigen der beiden Parterres eingenommene horizontale Fläche wirkt, vom stadtseitigen Gartenende aus gesehen, als Abgrund, dessen Weite nicht zu ermessen ist. Als Folge davon erscheint das Obere Belvedere, vom Unteren Belvedere aus gesehen, in nicht genau definierbaren Entfernung, was in Verbindung mit der Monumentalität des Baus den Betrachter fasziniert.[117]

Verglichen mit dem Vorgängerkonzept hat der Aufstieg durch den girardschen Garten an Attraktivität eingebüßt. Er bietet nicht mehr das für den Terrassengarten zu rekonstruierende Erlebnis, mit jeder erklommenen Terrainstufe einen weiteren Ausblick genießen zu können. Mit den Futtermauern sind auch die Balustraden verschwunden, die während des Aufstiegs zum Verweilen und zur Rückschau eingeladen hätten. An jener Stelle beispielsweise, an der man von der Balustrade der ersten Futtermauer einen Überblick über das ehemalige Parterre hätte genießen können, tat sich im neu angelegten Garten eine ungesicherte Böschung auf, die den Besucher nicht dazu einlädt, sich am ohnehin wenig interessanten Ausblick über die Boskette zu erfreuen. Einzig die vom unteren in den oberen Gartenteil führenden Treppen verfügen über Balustraden (Abb. 87). Da diese sich jedoch nicht entlang der Quer-, sondern entlang der Längsachse des Gartens erstrecken, fordern sie den Spaziergänger allenfalls dazu auf, zu den Treppenläufen hinab zu blicken, wie dies Salomon Kleiner zur Belebung seines Kupferstichs illustriert hat. In der oberen Gartenhälfte gibt



Abb. 103: Belvederegarten, Blick auf das Obere Belvedere vom Unteren Belvedere

es überhaupt keine zum Zurückblicken animierende Zäsur. Erst die Gebäudeterrasse vor dem Oberen Belvedere vermittelt dem Besucher das Gefühl, derart hoch gestiegen zu sein, daß sich der Blick zurück lohnen könnte.

Auf den bis dahin an Terrassengärten italienischen Stils geschulten Wiener Adel muß der Verzicht auf sämtliche parallel zur Querachse des Hauptgartens verlaufende Balustraden befremdend gewirkt haben.[118] Wie langsam derart extreme Neuerungen wie beispielsweise die ungesicherte Rasenböschung bei den zeitgenössischen Bauherren akzeptiert wurden, vermag man anhand des Schwarzenberggartens in Český Krumlov zu ermessen.[119] Dort konstruierte der Gärtner Johann Anton Zinner, bei dem es sich um einen Neffen des Prinz Eugenschen Gärtners Anton Zinner gehandelt haben dürfte,[120] kurz nach 1749 die untere Rasenböschung des Wiener Belvederegartens in etwas geringerer Höhe nach (Abb. 104). Er ließ allerdings am oberen Ende der Böschung eine Balustrade errichten und münzte damit das den Belvederegarten am stärksten als Régencegarten kennzeichnende Element im Sinne des vertrauteren architektonischen Gartens um.

Der Ausblick auf den Belvederegarten und auf die Stadt Wien, der sich im Vorgängerkonzept dem Besucher während des Aufstiegs sukzessive erschlossen hätte, blieb im girardschen Garten dem Oberen Belvedere vorbehalten. Dadurch wurde das Obere Belvedere zusätzlich gegenüber dem übrigen Garten exponiert. Innerhalb des Gebäudes fand die Inszenierung des Ausblicks ihren Höhepunkt in der Sala grande (Abb. 169). Der Besucher betritt den Raum, um von der auf fünf Fenster ausgebreiteten Fernsicht überwältigt zu werden. Die intendierte Blickfolge des Betrachters läßt sich am Deckenfresko des großen Saales ablesen. Im Unterschied zum Saalfresko des Unteren Belvedere, das auf einen vom stadtseitigen Vorhof hereintretenden Betrachter ausgerichtet wurde, liegt im Oberen Belvedere der intendierte Betrachterstandpunkt gegenüber des Eingangs an der Fensterwand. Offensichtlich erwartete man, daß der Besucher zuerst die Aussicht genoß und erst dann sich umdrehte und das Saalfresko mit der Verherrlichung des Hausherrn betrachtete.

Der Konzentration des Ausblicks auf das Obere Belvedere verlieh Girard dadurch zusätzliche Wirkung, daß er den vom Oberen Belvedere aus zu genießenden Blick fast ausschließlich in die Ferne richtete (Abb. 105). Beherrschend waren die Stadt Wien, das Kahlenberggebirge und die Donauebene. Das Untere Belvedere, das im zweiten Gartenkonzept das langgestreckte Parterre an der Stadtseite abschloß, und deshalb trotz der durch die Terrassen hervorgerufenen Überschneidungen von oben stets zu sehen gewesen wäre, wurde im ausgeführten Garten fast nicht mehr wahrgenommen. Von ihm war nur noch ein Pavillon zu sehen, der sich gegenüber den hohen Bosketts kaum zu behaupten wußte.

Blickbahnen aus dem Garten hinausführen zu lassen, war ein wichtiges Kompositionsprinzip im französischen Barock- und Régencegarten. Der Garten sollte dadurch größer wirken als er in Wirklichkeit war. Dabei propagierte man nicht nur die von einem hochgelegenen Gebäude zu genießende Fernsicht, sondern auch

Bahnen, die die einzelnen Wege und Sichtachsen des Gartens verlängerten. In den oben erwähnten Musterentwürfen Dezallier d'Argenvilles setzen sich immer wieder Längs- und Querachsen durch Gitter in der Gartenmauer in die Landschaft fort.[121] Im ausgeführten Belvederegarten stoßen jedoch, trotz der dem französischen Barock- und Régencegarten verpflichteten Grundkonzeption, sämtliche Blickachsen auf Mauern oder Gebäude. An quer zur Längsachse aus dem Garten hinausführende Blickbahnen war im vorstädtischen Belvederegarten freilich nicht zu denken, doch hätte es sich angeboten, das obere Palais etwas weniger langgestreckt zu bauen und die seitlichen Promenierterrassen (Abb. 85) optisch über den Bau hinaus zu verlängern. Ein nicht die gesamte Gartenbreite einnehmendes oberes Palais wäre auch dem in Frankreich praktizierten Prinzip entgegengekommen, die Gebäude seitlich durch zusätzliche Parterreflächen freizustellen. Im ausgeführten Belvederegarten besteht ein Konflikt zwischen der Binnengestaltung, die dem mit langen Blickbahnen rechnenden Régencegarten verpflichtet ist, und der Begrenzung des Gartens an beiden Schmalseiten durch Gebäude in der Breite des Gartens, die der Tradition des italienischen architektonischen Gartens folgt. Dieser Konflikt ist wohl so zu verstehen, daß man bei der Neugestaltung auf die bereits im zweiten Gartenkonzept vorgesehene, dem Unteren Belvedere entsprechende Längenerstreckung des oberen Gebäudes nicht verzichten wollte, da dies die angestrebte Monumentalität des Oberen Belvedere vermindert hätte.

Der einzig vom Oberen Belvedere aus zu genießende Fernblick



Abb. 104: Český Krumlov, Schwarzenberggarten, Rasenböschung mit Balustrade von Johann Anton Zinner, kurz nach 1749

(Abb. 105) bildete innerhalb des girardschen Belvederegartens das Gegenstück zu der in ihrer Eindrücklichkeit bereits charakterisierten Gartenansicht des Oberen Belvedere (Abb. 103). Der vielgerühmte doppelte Prospekt des Belvederegartens, nämlich der durch die Boskette kanalisierte Blick vom Tal auf das schwebend erscheinende Obere Belvedere und, vom Oberen Belvedere aus, der zielgerichtete Ausblick auf die Stadt Wien, stammt der vorstehenden Argumentation zufolge von Dominique Girard. Für Prinz

Eugen dürfte in dem das obere Wohngebäude in einer in Wien bis dahin unbekannten Art in Szene setzenden doppelten Prospekt der Anreiz zur völligen Umgestaltung des beim Eintreffen Girards schon weit gediehenen Belvederegartens gelegen haben. Welche inhaltlichen Schlußfolgerungen aus dieser formalen Analyse des ausgeführten Belvederegartens zu ziehen sind, wird im Kapitel „Person und Verdienst" dargelegt.

Beteiligung Girards am Entwurf der Menagerie

Auf Dominique Girard dürfte außer der dem französischen Régencegarten verpflichteten Konzeption des ausgeführten Belvederegartens auch die fächerförmige Anlage der Menagerie (Abb. 106) östlich des Oberen Belvedere zurückgehen. Diese Ansicht gründet auf der wiederholt vorgetragenen Erkenntnis, daß die Menagerie des Belvederegartens eine Rezeption der Versailler Menagerie (Abb. 107) darstellt,[122] sowie auf dem Umstand, daß die Belvederemenagerie im Sommer 1717, also unmittelbar nach dem Eingreifen Girards, errichtet wurde.[123] Die als Vorbild wirkende, nicht mehr erhaltene Menagerie von Versailles war 1663 durch Louis Le Vau in einiger Entfernung vom Hauptschloß als Teil eines dreiflügeligen Lustschlosses errichtet worden.[124] In Versailles war ein an sieben Seiten freistehender achteckiger Risalit konzentrisch von einem achteckigen Hof umgeben, von dem aus die fächerförmig angeordneten Tiergehege durch Gitter hindurch einzusehen waren. In seiner Gesamtheit war der Tierbestand am besten vom Saal im Obergeschoß des achteckigen Risalits zu überblicken. Eine sich auf die einzelnen Gehege konzentrierende Betrachtung erlaubte ein den Saal umziehender Balkon mit schmiedeeiserner Brüstung.

Im Belvederegarten stand aus Platzgründen für die Tiergehege weniger als ein halber Kreis zur Verfügung. Dies wurde zum Teil dadurch ausgeglichen, daß der Menageriehof rund war, was eine dichtere Folge von Tiergehegen als das Versailler Achteck zuließ. Jedes der insgesamt sieben Tierkompartimente bestand aus einer dem Hof zugewandten Auslauffläche und einem im hinteren Bereich untergebrachten Schutzhäuschen. Wie in Versailles stand dem Bauherrn und seinen Gästen auch im Belvederegarten ein erhöhter Ort zur Betrachtung der Tiere zur Verfügung. Er befand sich auf dem Altan an der Ostflanke des Oberen Belvedere (Abb. 168) und diente zugleich als geometrisches Zentrum der Tiergehege. An die Feldseite der Tiergehege grenzte die auf winkelförmigem Grundriß zweigeschossig errichtete Wintermenagerie an (Abb. 84), die mit ihrer feldseitigen Rückwand den Abhang zum tiefer gelegenen Küchengarten befestigte.[125]

Die Rezeption der Versailler Menagerie beschränkte sich auf den Bautyp. Dieser könnte im Frühjahr 1717 durch Girard vermittelt worden sein. Die aufgehende Architektur (Abb. 106) wurde allem Anschein nach von Hildebrandt entworfen. Die durch Lisenen mit einer einfachen Felderung versehenen Schutzhäuschen und die Keilsteine der Fensterrahmen tragen ebenso die Handschrift Hildebrandts wie die gebänderten Mauerabschnitte zu bei-



Abb. 105: Bernardo Bellotto, gen. Canaletto, Blick vom Oberen Belvedere auf die Stadt Wien, 1759/61, Wien, KHM

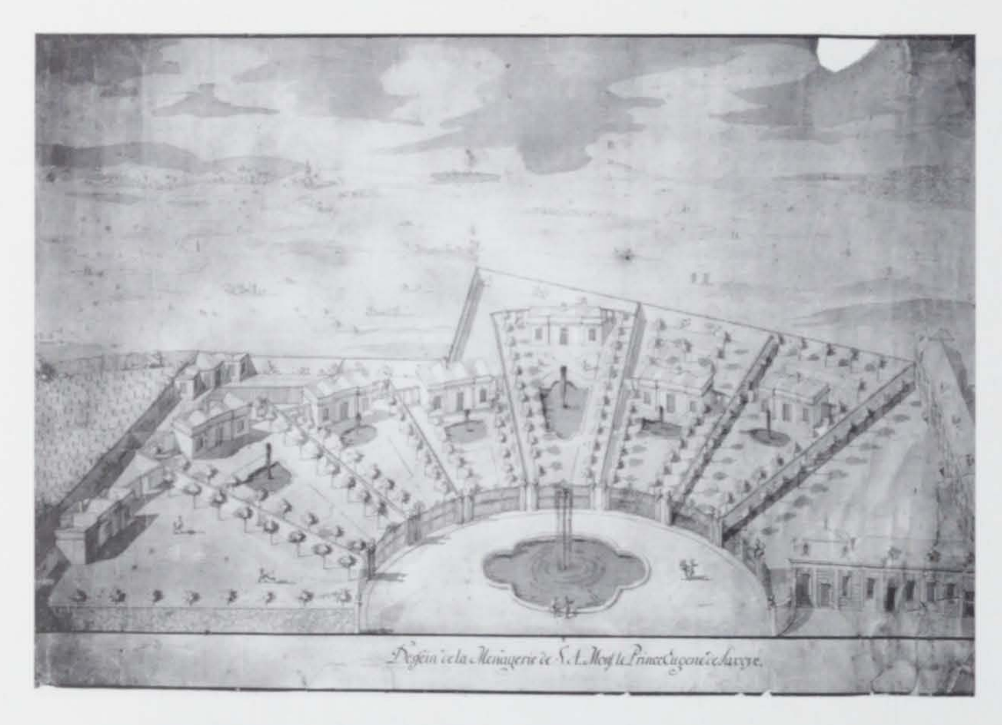


Abb. 106: Belvederegarten, Vogelschau der Menagerie, lavierte Federzeichnung, um 1718, Dresden, Landesamt für Denkmalpflege

den Seiten der Gitter. Die Gitter zeigen eine verhältnismäßig einfache, dem Nutzcharakter der Schutzhäuschen und der Wintermenagerie angemessene Gestaltung.

Zur Menagerie im Belvederegarten besitzt das Dresdner Landesamt für Denkmalpflege eine sorgfältig gezeichnete, teilweise kolorierte Ansicht (Abb. 107), bei der es sich dem Darstellungsmodus nach zu urteilen entweder um die Vorzeichnung oder um die Nachzeichnung einer Stichvorlage handelt.[126] Das einst Matthäus Daniel Pöppelmann zugeschriebene[127] Blatt zeigt die Anlage als perspektivisches Schaubild und suggeriert, mitsamt dem Landschaftsausblick, den höfischen Staffagefiguren und einigen Tieren jenen Ausblick, der sich Prinz Eugen vom Altan an der Ostseite des Oberen Belvedere bot. Die entlang der Trennmauern gepflanzten Linden haben auf der Dresdner Zeichnung kleinere Kronen als später auf der von Salomon Kleiner für das Belvederestichwerk angefertigten Zeichnung,[128] was auf eine frühe Entstehungszeit schließen läßt.

Zum Dresdner Menagerieblatt gehört eine bisher unpublizierte Planzeichnung des großen Bassins (Abb. 108), die ein Interesse des Zeichners an brunnentechnischen Fragen verrät.[129] Sie zeigt das Bassin im Grundriß und, um das Profil der Einfassung zu dokumentieren, zur Hälfte im Querschnitt. Der Maßstab ist in den in Wien üblichen Klaftern, für den Querschnitt zusätzlich in Dresdner Ellen (*Aune de Saxe*) angegeben. In einer Anmerkung erklärt der Zeichner, daß das Bassin derzeit nur halb voll sei, weil Bauern aus der Umgebung die Wasserleitungen des Prinzen angezapft hätten. Der Prinz sei über diesen Vorfall sehr erbost gewesen und habe die Diebe ins Gefängnis werfen lassen.[130] Dieser lebhafte Bericht bezeugt, daß der Zeichner in Wien war.[131] Da jedoch keines der beiden Dresdner Blätter datiert ist, kann man sie als baugeschichtliche Quelle zum Belvedere nicht nutzen.[132] Als Entstehungszeit kommen die Sommer 1717 und 1718 in Betracht.

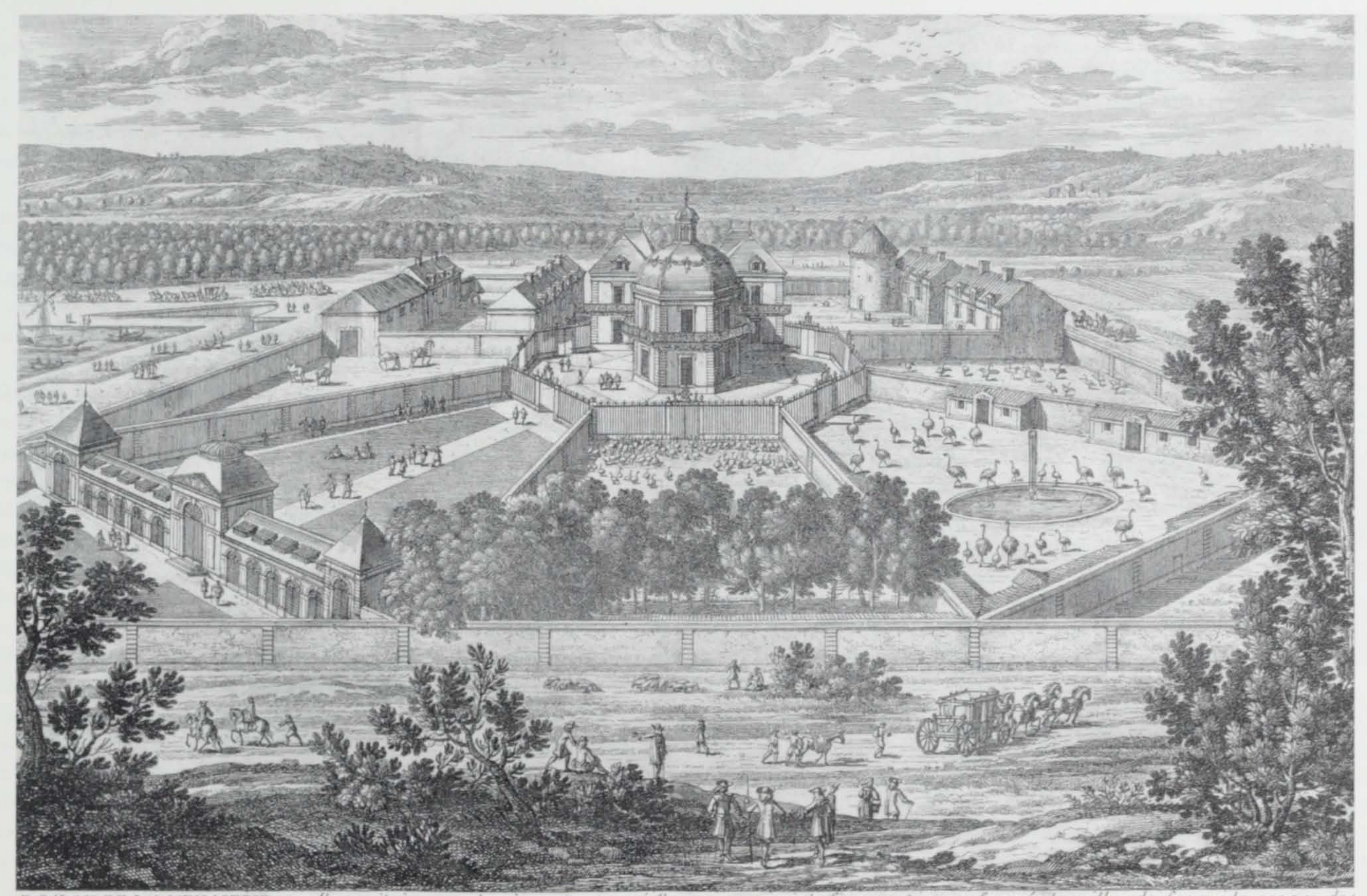


Abb. 107: Versailles, Menagerie (Perelle) (WLB Nicolai 56, fol. 75)

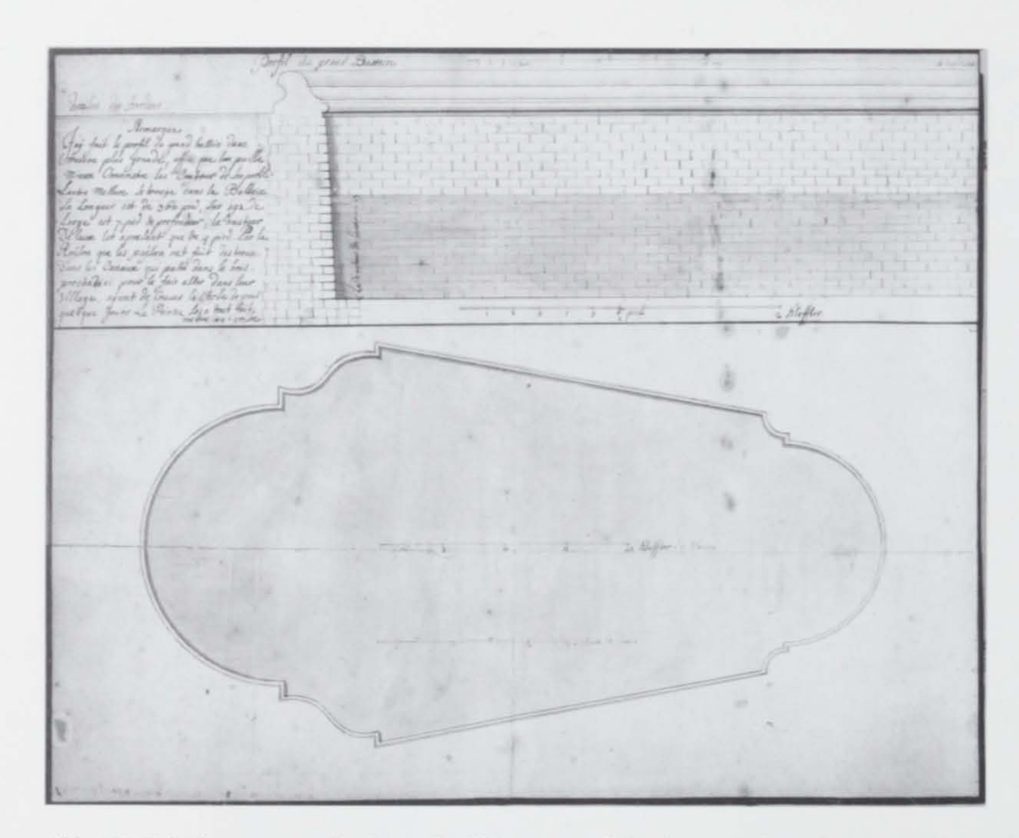


Abb. 108: Belvederegarten, großes Bassin der feldseitigen Auffahrt, lavierte Federzeichnung, um 1718, Dresden, Landesamt für Denkmalpflege

Anmerkungen:

1 Journal 1849, S. 86–87 (der genaue Wortlaut ist im Abschnitt zum Stand und weiteren Verlauf der Gartenarbeiten nach 1713 abgedruckt).

2 Lorenz 1992, S. 74–75 und 95–96.

3 Die Überlegung, daß die Heckenbepflanzung der zweiten Terrasse niedriger werden sollte als die der ersten Terrasse, stützt sich auf den Umstand, daß die Aussicht des auf der dritten Terrasse situierten Pavillons durch ein schräg darunterliegendes hohes Boskett eingeschränkt worden wäre.

4 Zur frühesten Erwähnung einer Wasserleitung siehe den Abschnitt zum Grunderwerb und den frühen Planungen der Vorstadtanlage Belvedere.

5 Auf dem 1705 erstellten Plan der Vorstädte Wieden und Landstraße (Abb. 60) ist die feldseitige Grundstücksbegrenzung des Belvederegartens zwar entsprechend dem überlieferten Abschlußgebäude konturiert, allerdings jedoch gepunktet und somit als geplanter, noch nicht ausgeführter Mauerzug wiedergegeben.

6 Für den Eindruck, den das über der Mauer aufragende Boskett vermittelt haben dürfte, verweisen Hennebo/Hoffmann 1965, S. 206 auf den Renaissancegarten der Villa Medici di Castello in Castello bei Florenz. Das auch in Castello zwischen Gebäude und erhöhtem Boskettbereich angelegte Parterre verläuft allerdings nicht horizontal wie in Wien, sondern steigt an.

7 In den Jahren um 1721 wurden unter dem Fürsten Schwarzenberg folgende Veränderungen vorgenommen: Die Mauer mit Nischenbrunnen am Ende des Parterres wurde durch den mehrfach ein- und ausschwingenden Wandbrunnen der Diana abgelöst (Neubauer 1957 mit Abb. S. 13 und 15; Quellennachweis für Arbeiten im September 1721 bei Berger 1886, S. 171). Auf der ersten Terrasse trat an die Stelle des nicht mehr zeitgemäßen Radialbosketts ein boskettumstandener Boulingrin (Abb. 69 sowie Neubauer 1980, Abb. 40). Das große Bassin auf der zweiten Terrasse wurde im Grundriß verändert und an der Bergseite von einer grottierten Futtermauer auf gekurvtem Grundriß eingefaßt (Abb. 69 sowie Neubauer 1980, Abb. 41). Die Wasserreservoire erhielten 1721 (Berger 1886, S. 171) ihren Platz auf der dritten und vierten Terrasse.

8 Außer den hier aufgeführten, die Gartengestaltung betreffenden Planzeichnun-

gen befinden sich dort weitere, meistenteils von Grimschitz 1959 publizierte Pläne zur Planung von Palais und Vorhof.

9 Český Krumlov, Zweigstelle des staatlichen Gebietsarchives Třeboň, Schwarzenbergische Bauverwaltung, Plan Nr. 9035, 97 x 74 cm, schwarze Tusche auf Bleistiftvorzeichnung, Verschattungen mittels Bleistiftschraffuren erzeugt.

10 Ebd., Plan Nr. 9065, 53,5 x 104 cm, schwarze Feder auf Bleistiftvorzeichnung, grau laviert.

11 Ebd., Plan Nr. 9044, 108 x 48 cm, schwarze Tusche auf Bleistiftvorzeichnung, grau und blau laviert (Grundriß der Theater-, Aussichts- und der halben Bassinterrasse, Abb. 72); Plan Nr. 9148, 147 x 55,5 cm, schwarze Tusche auf Bleistiftvorzeichnung, grau, grün und blau laviert (Grundriß der Theater-, Aussichts- und der gesamten Bassinterrasse mit Grottenmauer, Abb. 9 bei Grimschitz 1959).

12 Der Franzose Jean Trehet, der außer Gartenarchitekt auch Tapisserienweber war, war seit 1686 am kaiserlichen Hof in Wien angestellt. Siehe hierzu Pillich 1955–56.

13 Český Krumlov, Zweigstelle des staatlichen Gebietsarchives Třeboň, Schwarzenbergische Bauverwaltung, Plan Nr. 9154, 232 x 56 cm, schwarze Tusche auf Bleistiftvorzeichnung, grau, grün und rot laviert (Gesamtgrundriß des Gartens mit Parterrebepflanzung; Taf. 7 bringt den Ausschnitt mit dem Parterre, der erstmals von Frey 1926, Abb. 5 publiziert wurde. Aus der Beschaffenheit des Planes geht hervor, daß ein 153 x 56 cm messender Parterreplan Jean Trehets in einem zweiten Arbeitsschritt von Hildebrandt verlängert und mit den Umrißlinien des an der Feldseite anschließenden Gartenteils versehen worden war. Daß die Verlängerung des Parterreplanes auf Hildebrandt zurückgeht, ist aus den Wasserzeichen des hierfür verwendeten Papiers zu schließen. Es zeigt drei Monde, entsprechend beispielsweise der Planzeichnung der Grottenmauer (Plan Nr. 9065). Zum gleichen Schluß gelangte auch Neubauer 1957, S. 13.

14 Im Unterschied zu den Detailplänen, die jeweils Varianten der Gestaltung präsentieren, verzichtet die Vogelschau auf Varianten und zeigt beispielsweise das Palais mit der zur Ausführung gelangten Dachlösung des Ringtambours.

15 Auf dem Stich erkennt man zu beiden Seiten des Gebäudes die in die seitliche Baumreihe hineinreichende halbrunde Ausbuchtung der glockenförmigen Kompartimente beiderseits des zentralen Bassins. Die Boskette am Ende des Parterres fehlen. Statt dessen verlängerte Joseph Emanuel das aus Grasstreifen und Formbäumen bestehende Kompartiment bis zu der das Parterre abschließenden Mauer.

16 Quellenanhang Dokument IV.

17 Zusammenfassend zur Architektur des Cortile del belvedere: Azzi Visentini 1997, S. 77-87, mit Literaturangaben. Bramantes Cortile del belvedere als Ausgangspunkt einer italienischen Gartengestaltung, die bis in die Terrassengärten Hildebrandts hineinwirkte, bereits bei Hennebo/Hoffmann 1965, S. 206–207.

18 Ausführlich zur Villa Aldobrandini: Schwager 1961/62.

19 In der Villa Aldobrandini waren in den beiden sockelhohen Wirtschaftstrakten Küchen untergebracht, deren Schornsteine als reich verzierte Türmchen am jeweils äußeren Ende der Terrassen in Erscheinung traten.

20 Die Fenstertür, die sich jeweils an der Stadtseite der beiden mit der Terrasse korrespondierenden Fensterachsen befand, hat sich nur an der Ostseite des Gebäudes erhalten, da die Westseite im Zweiten Weltkrieg durch eine Bombe zerstört wurde.

21 Dies ist dem Plan von Anguissola und Marinoni zu entnehmen. In der Größe folgten auf den Garten des Grafen Mansfeld-Fondi der des Fürsten Johann Adam Andreas von Liechtenstein in der Rossau und das damalige Grundstück des Prinzen Eugen.

22 Vor der Zuweisung an Hildebrandt durch Frey 1926 galt das Palais Mansfeld-Fondi als ein Werk Johann Bernhard Fischers von Erlach. Auf die Verarbeitung des fischerschen Lusthaustyps weisen Grimschitz 1946, S. 10, Aurenhammer 1957, 7–8 und Lorenz 1981, S. 115 hin, wobei Aurenhammer für den Ehrenhof zusätzlich Fischers zweiten Entwurf für Schönbrunn als Vorbild erachtet (Aurenhammer 1957, S. 7).

23 Zum Garten des Grafen Theodor Heinrich Strattmann in Neuwaldegg, für den die Befestigungsanlagen des Vorgängerbaus genutzt wurden (vgl. Tietze 1908, S. 247): Hennebo/Hoffmann 1965, S. 213. Zur Entstehungsgeschichte: Ausst.-Kat. Graz Wien Salzburg 1956/57, Kat.-Nr. 11. Zum Lustgebäude, allerdings ohne auf die Gartenanlage einzugehen: Sedlmayr 1997, S. 114–117 mit Abb. des dazugehörenden Fischer-Delsenbachstichs und Lorenz 1992, S. 79–80.

24 Ausst.-Kat. Graz Wien Salzburg 1956/57, Kat.-Nr. 47 und Hennebo/Hoffmann 1965, S. 213.

25 Zum Garten der Villa Doria Pamphilj: Beneš 1996 und Benocci 1999.

26 Die durch Le Nôtre eingeführten Neuerungen charakterisiert Bechter 1993, S. 85–88.

27 Pillich 1955–56, S. 137–138.

28 Die verdienstvolle Studie von Pillich 1955–56 bringt zahlreiche, aus den Quellen schöpfende Daten zu Trehet, gibt jedoch keine Analyse seines Œuvres.

29 Imhof 1978, Abb. 15.

30 Zu den französischen Wasserbecken: Weber 1985, S. 137.

31 Journal 1849, S. 87. Der Gesandtschaftsbericht, der die Terrassen des Gartens als Höfe bezeichnet, zählt als ersten Hof das Parterre, als zweiten die erste Terrasse und als dritten die zweite Terrasse.

32 Zum Palais Engelskirchner: Rizzi 1983.

33 Die Entfernung der beiden Rechteckbassins des aufgeführten Belvederegartens: Aurenhammer 1969/Geschichte, S. 65.

34 Vgl. oben den Abschnitt zum Stand und weiteren Verlauf der Gartenarbeiten nach 1713, wo die scheinbare Unstimmigkeit zwischen der durch die Flamen belegten Vierzahl und der auf dem Fischer-Delsenbachstich zu sehenden Zweizahl der Parterrebassins bereits angesprochen wurde.

35 Berger 1886, S. 165.

36 QBF, Nr. 444, Brief vom 13. Juli 1715.

37 Perger 1986, S. 74–75 und Parzellen 29–32 auf Skizze 2, S. 65.

38 Dieses Argument führt bereits Rizzi 1985, S. 286 für die Planung eines oberen Gebäudes bei Baubeginn des Unteren Belvedere an.

39 Perger 1986, S. 73–74 und Parzellen 24–28 auf Skizze 2, S. 65.

40 Grimschitz 1946, S. 11; Aurenhammer 1969, S. 9 und 99; Wagner-Rieger 1973, S. 90; Rizzi 1985, S. 283 vermutet als Grundlage des auf dem Wienplan von 1704 dokumentierten Palais eine frühe Planung Johann Bernhard Fischers von Erlach.

41 Zusammenfassend zum Casino del bel respiro mit älterer Literatur: Benocci 1999. Das Gebäude diente ausschließlich repräsentativen Zwecken. Da die Lustgebäude Fischers von Erlach stets auf weitgehend ebenem Terrain entstanden, eignet sich keines von ihnen zum Vergleich mit dem durch die Flamen überlieferten, in Hanglage geplanten oberen Palais des zweiten Belvederegartens.

42 Grimschitz 1959, S. 57–59.

43 Rizzi 1983.

44 Wagner-Rieger 1973, S. 90.

45 Zur Planungs- und Baugeschichte des liechtensteinschen Gartens in der Rossau: Lorenz 1991, S. 248–257.

46 Vgl. Seeger 1999.

47 Grimschitz 1949, S. 57–59.

48 Lorenz 1992, S. 135–138.

49 Lorenz 1992, S. 95–96. In Anbetracht der Südausrichtung des Abschlußgebäudes dürfte es sich auch hier, wie im Gartenpalais Trautson, um eine Orangerie gehandelt haben.

50 Rizzi 1983.

51 Paulus 1982, S. 5–56.

52 Schreiner 1999, S. 71.

53 Siehe hierzu Heym 1984, S. 42–66 sowie Hojer/Schmid [8]1989.

54 Krause 1996, S. 59–65 und 84–90.

55 Die absichtsvoll gegenüber dem Hauptschloß versteckte Lage des Trianon de porcelaine bei Krause 1996, S. 62.

56 Die Daten zu Girard und seinem Aufenthalt bei Prinz Eugen sind im Abschnitt zum Stand und weiteren Verlauf der Gartenarbeiten nach 1713 aufgeführt.

57 Kleiner 1969.

58 Es handelt sich hierbei um den in Tusche gezeichneten *Delsenbachplan*, den Johann Adam Delsenbach wohl 1719 aufgrund damals verfügbarer Einzelpläne erstellt und signiert hat, sowie um einen *kolorierten Gartenplan*, der den ausgeführten Belvederegarten vereinfacht wiedergibt und dessen Quellenwert vor allem in den sorgfältig wiedergegebenen Parterremustern liegt. Zu beiden Plänen ausführlich: Seeger 1998.

59 Wehdorn 1975, S. 133, legt dar, daß die obere Hälfte des achteckigen Rasenstreifens breiter als die untere sei, um die perspektivische Sicht vom Oberen Belvedere aus auszugleichen. Dieser Sachverhalt ist jedoch weder bei Kleiner noch auf den beiden Gartenplänen in der Stuttgarter Sammlung Nicolai vermerkt.

60 Kleiner 1969, Taf. 79 und 81.

61 Zur Restaurierung im 19. Jahrhundert: Aurenhammer 1969/Geschichte, S. 85.

62 Die Gartenbauprinzipien der Régence hat Dennerlein 1981 klar dargelegt. Zum Grundsatz des *faire céder l'art à la nature* besonders ebd., S. 24–25.

63 Journal 1849, S. 86–87.

64 Neubauer 1980, Abb. 3–4, 46, 50 und 73. Für den schönbornschen Garten siehe Seeger 1999, Abb. 15.

65 Quellenanhang Dokument IV.

66 Die Benennung der Brunnenskulpturen bei Aurenhammer 1956, S. 94 und 103–104, der ebenfalls auf den grottenartigen Charakter der unteren Kaskade hinweist (ebd., S. 94).

67 Auf die Vorbildwirkung des Versailler *parterre du nord* für den Belvederegarten wies bereits Wenzel 1970, S. 144 hin.

68 Aurenhammer 1956, S. 100.

69 Weber 1985, S. 206–208.

70 Vgl. etwa die für die Mainzer Favorite entworfenen Brunnen (Wenzel 1970, Abb. 68–77).

71 Die Fontäne im großen Bassin des zweiten Belvederegartens ist durch den Bericht der flämischen Gesandtschaft belegt (Journal 1849, S. 87).

72 Marie 1976, S. 186 (Anweisung vom 25. November 1702). Außer an der Treppe zwischen oberem und unterem Parterre gab es die Steinrampen ursprünglich auch an den Treppen zwischen Palais und oberem Parterre sowie zwischen Palais und Hof. Dies geht aus der Anweisung des Königs und aus verschiedenen Plänen hervor (vgl. etwa ebd., Abb. 37). Weitere, allerdings sehr einfach gestaltete, treppenbegleitende Rampen vermitteln im Garten des Trianon de marbre zum nördlich anschließenden *jardin des marronniers* (vgl. Marie 1976, Abb. 69).

73 Kleiner 1969, Taf. 66.

74 Zu dem Traktat d'Argenvilles grundlegend: Dennerlein 1981.

75 Dezallier d'Argenville 1709 (benutzte Auflage: Den Haag 1739), Taf. 3A.

76 Seeger 1998, Abb. 553.

77 Seeger 1998, S. 540.

78 Aurenhammer 1956, S. 99 und Aurenhammer 1963, S. 43. Aurenhammers Zuschreibung wurde von Hennebo/Hoffmann 1965, S. 206–211 übernommen, wenngleich von den Autoren die Neuheiten des Belvederegartens, wie zum Beispiel die Rasenböschungen anstelle von Mauern (S. 208) nicht dargelegt wurden (vgl. auch die Kritik an Hennebo/Hoffmann bei Wenzel 1970, S. 144, Anm. 359). Trotz der Forschungen Aurenhammers bezeichnete Bruno Grimschitz Hildebrandt ohne weitere Argumentation als Urheber des Belvederegartens (Grimschitz 1959, S. 188).

79 Aurenhammer 1969, S. 9-10 und Aurenhammer 1971, S. 8.

80 Schmidt 1994, S. 172; vgl. dagegen Wimmer 1986, S. 22: „Die Anteile des Architekten [...] und des Gärtners [...] am Entwurf sind nicht geklärt".

81 Wehdorn 1975, S. 133; Rizzi 1985, S. 287; Mraz 1988, S. 33.

82 Aurenhammer 1956, S. 99–101.

83 Aurenhammer 1963, S. 41.

84 Quellenanhang Dokument IV; Aurenhammer 1969, S. 9–10, die Briefstelle bei Braubach 1965 Bd. 5, S. 44 mit Anm. 110. Ohne Quellennachweis referiert auch Grimschitz den Brief (Grimschitz 1959, S. 94).

85 Quellenanhang Dokument IV.

86 Journal 1849, S. 86–87.

87 Aurenhammer schlug vor, die im Brief erwähnte Felsgrotte mit der unteren, seitlich grottierten Kaskade gleichzusetzen (Aurenhammer 1969, S. 5). Dagegen spricht jedoch der tiefgreifende typologische Unterschied zwischen der von Hildebrandt für den Garten Mansfeld-Fondi entworfenen, traditionellen italienischen Vorstellungen folgenden Grotte einerseits und der unteren Kaskade des Belvederegartens andererseits, die ihr Vorbild, wie oben ausgeführt, im Nymphenbad des *parterre du nord* in Versailles hat.

88 Neu 1995, Bd. 2, S. 176.

89 Neu 1995, Bd. 2, S. 178–179.

90 Arenberg hatte in Paris den Auftrag des Prinzen Eugen an den Goldschmied Claude Ballin betreut (Quellenanhang Dokument III). Der von Arenberg mit Arbeiten für sein Schloß in Enghien (Belgien) beauftragte, zuvor in Paris tätige Bildhauer Pierre-Denis Plumier schuf möglicherweise später die Kamine des Oberen Belvedere (siehe unten im Abschnitt zur Ausstattung des Paradeappartements im Oberen Belvedere).

91 Das freundschaftliche Verhältnis klingt in einem Brief des Prinzen Eugen aus Wien an Maréchal de Villars in Paris vom 21. November 1716 an (Feldzüge 1891, Bd. 16, Supplementbd., S. 181–182), in dem Prinz Eugen eine private, in lockerem Ton gehaltene Nachricht von Arenberg an Villars übermittelt. Arenberg hat Villars im Winter 1713/14 in Rastatt kennengelernt, als er im Gefolge des Prinz Eugen die dortigen Friedensverhandlungen begleitete, deren Unterhändler von französischer Seite Villars war (Braubach 1964, Bd. 3, S. 195).

92 Die Rekonstruktion eines im Herbst 1716 im ungarischen Feldlager eingetretenen Gesinnungswechsels des Prinzen Eugen bezüglich seines Vorstadtgartens paßt gut zu der oben bereits referierten Nachricht im jesuitischen Lobgedicht *Sedes Pacis Martis Austriaci*, der zufolge Prinz Eugen im Herbst 1716 nach der Rückkehr von Peterwardein und Temesvár mit dem Bau des Oberen Belvedere beginnen wollte, dieses Vorhaben dann jedoch auf das nächste Frühjahr verschoben habe.

93 Braubach 1964, Bd. 3, S. 337.

94 Die Umgestaltung des Belvederegartens gemäß den Gartenbauprinzipien der französischen Régence schloß es für Prinz Eugen keinesfalls aus, seinen Garten auch mit den Errungenschaften der holländischen Gartenbaukunst zu bereichern. Dies geht aus einer Briefnotiz des Prinzen Eugen an Baron von Heems im Haag vom Februar 1719 hervor, in der von einem Gärtnerlehrling (*garçon jardinier*) des Prinzen Eugen die Rede ist, der in Holland gut untergebracht worden sei (Wien, HHStA, Belgien DD-B, Verzeichnis 9, Bd. 34, Brief vom 22. Februar 1719).

95 Wenzel 1970, S. 143–145.

96 Wenzel 1970, S. 132.

97 Wenzel 1970, S. 144.

98 Paulus 1982, S. 38–40.

99 Kiby 1990, S. 182–183.

100 Die wichtigste Literatur zum schönbornschen Garten in Göllersdorf ist Paulus 1982, S. 32–59.

101 Paulus 1982, S. 38.

102 Paulus 1982, S. 38.

103 Welsch weilte im Sommer und Frühherbst 1714 in Göllersdorf, wo er sich mit Hildebrandt nachweislich über Fragen der Wassertechnik austauschte (Paulus 1982, S. 32).

104 Der aus zwölf Einzelblättern bestehende, insgesamt 389,5 cm hohe und 103 cm breite kolorierte Plan (Wien, Albertina, Architekturzeichnungen, Mappe 76) ist nicht signiert. Auf welchem Weg er nach Wien gelangt ist, ist nicht bekannt. Eine Provenienz aus dem Nachlaß des Prinzen Eugen ist in Anbetracht des Fehlens weiterer Pläne unwahrscheinlich. Teilweise farbige Wiedergabe bei Hansmann 1983, Abb. 135 und Taf. 28 (vgl. auch Hansmann 1994).

105 Kleiner 1969, Taf. 74–76.

106 Dezallier d'Argenville 1709 (benutzte Auflage: Den Haag 1739), S. 87–90. Den von Dezallier d'Argenville genannten Hinweisen entsprach Girard auch in dem ihm zugeschriebenen Nymphenburger Garten. Dort befanden sich die Treillagenpavillons in den beiden Kabinettgärten seitlich des Schlosses in einer dem Kleinen Garten des Belvederes ähnlichen Anordnung (vgl. Hansmann 1983, Abb. 136 und 138).

107 Dezallier d'Argenville 1709 (benutzte Auslage: Den Haag 1739), Taf. E.

108 Für das Wasserspiel siehe QBF, Nr. 444; für das Bassin und die Felsgrotte siehe Quellenanhang Dokument IV.

109 QBF Nr. 551 (vgl. Wenzel 1970, S. 144).

110 Prominente Beispiele für die in Frankreich vom Hauptgarten getrennten Orangerien sind die in den Südhang hineingebaute, gänzlich aus geschnittenen Quadern aufgeführte Orangerie von Versailles (1684–86, Jules Hardouin-Mansart als Erneuerung der in kleinerem Maßstab ähnlich angelegten Orangerie von Louis Le Vau) mit großem, südlich vorgelegten Parterre sowie die Orangerie von Sceaux (1683–85, Hardouin-Mansart), die sich südwestlich des Schlosses, außerhalb der Cour d'honneur, im Süden auf ein eigenes Parterre öffnete und im Inneren eine stilisierte Wandgliederung aufwies (Poisson 1975 und Krause 1996, Abb. 141). 1687–88 entstand ebenfalls durch Hardouin-Mansart die Orangerie von St. Cloud auf der Rückseite des Corps de logis und durch dieses vom Hauptgarten abgetrennt. Sie wurde im Inneren mit Landschaften ausfreskiert und diente zugleich als Durchgang zum Theatersaal (Meyer 1975 und Krause 1996, Abb. 90). In Chantilly lag die 1682 durch Hardouin-Mansart errichtete Orangerie zusammen mit einem besonders aufwendigen Parterre westlich des Schlosses und des großen, dem Kanal zugewandten *parterre d'eau* (Krause 1996, Abb. 108).

111 Diese Entwicklung wird im Abschnitt zur Bedeutung der Orangeriesäle für den Mittelpavillon des Unteren Belvedere knapp referiert.

112 Seeger 1998, Abb. 553.

113 Seeger 1998, S. 541–542.

114 Grimschitz 1946, S. 15–16; Kerber 1947, S. 131; Hainisch 1954, S. 209; Seippel 1989, S. 155; Kiby 1990, S. 166.

115 Hennebo/Hoffmann 1965, S. 208; Tietze 1918, S. 175 (Feenschloß).

116 Hainisch 1954, S. 211; Filipovsky 1976, S. 18; Kiby 1990, S. 166.

117 Vgl. die ähnliche Erklärung, die Kiby für das Phänomen des ihrer Ansicht nach „schwebend" erscheinenden Oberen Belvedere anführt (Kiby 1990, S. 166).

118 Im Kleinen Garten des Belvedere verzichtete Girard nicht so konsequent auf die Balustraden wie im Hauptgarten. Das Orangerieparterre wird dort hufeisenförmig von einer Promenierterrasse eingefaßt, deren Mauer wie im Hauptgarten von einer Hecke kaschiert, aber dennoch von einer Balustrade bekrönt wird.

119 Zum Schwarzenberggarten in Český Krumlov: Záloha/Slavko o. J., S. 50–51.

120 Der schwarzenbergische Gärtner und Bildhauer Johann Anton Zinner war ein Sohn des Lustgärtners der kaiserlichen Favorita, Johann Heinrich Zinner (Quellen zur Geschichte der Stadt Wien, I. Abteilung, Bd. 6, Wien 1908, Regest 7635, dort die Eintragung anläßlich der Hochzeit Johann Anton Zinners im Jahre 1749).

121 Dennerlein 1981, S. 10 und 13–14.

122 Die Abhängigkeit der Belvederemenagerie von derjenigen in Versailles erkannte erstmals Aurenhammer 1956, S. 99; zuletzt Paust 1996, S. 96, mit einer Zusammenfassung der älteren Literatur zur Menagerie des Prinzen Eugen.

123 Zum Entstehungszeitraum der Belvederemenagerie siehe den Abschnitt zum Stand und weiteren Verlauf der Gartenarbeiten nach 1713.

124 Zur Menagerie in Versailles zuletzt: Paust 1996, S. 54–79; Krause 1996, S. 59–62.

125 Zwischen der Rückseite der ehemaligen Wintermenagerie und der Mauer zum ehemaligen Küchengarten verläuft heute ein schmaler, auf dem Niveau der feldseitigen Auffahrt liegender Gang, der bei Kleiner (Kleiner 1969, Taf. 4) nicht verzeichnet ist. Die diesen Gang von der Auffahrt trennende Mauer und das Gitter entstanden 1850–52 unter Verwendung der Menagerieeinfassung (Aurenhammer 1969/Geschichte, S. 83).

126 Dresden, Landesamt für Denkmalpflege, Plansammlung, M 68 V, Blatt 2, 48,5 x 73 cm, grauschwarze Tusche, grau und grüngelb laviert (publiziert bei Heckmann 1954, Taf. 4).

127 Die von Heckmann 1945, S. 32 und 57 vorgenommene Zuschreibung der Menageriezeichnung an Pöppelmann ist aus heutiger Sicht nicht mehr haltbar (briefliche Mitteilung von Herrn Professor Klaus Mertens, Dresden). Bei der Aussage, das Papier trage ein einheimisches Wasserzeichen (Heckmann 1954, S. 32) scheint Heckmann ein Irrtum unterlaufen zu sein. Das Blatt mit der Ansicht der Menagerie zeigt kein Wasserzeichen. Hingegen weist das von Heckmann nicht erwähnte, nachfolgend zu besprechende Blatt mit dem großen Bassin die Buchstaben IV beziehungsweise VI sowie eine kleine Lilie auf, die gemäß Heckmann einer Glauchauer Papiermühle zuzuordnen ist (Heckmann 1954, S. 115 und 118, Wasserzeichen 13).

128 Kleiner 1969, Taf. 57.

129 Dresden, Landesamt für Denkmalpflege, Plansammlung, M 68 V, Blatt 1, 38 x 45,5 cm, grauschwarze Tusche, grau laviert, Schrift in brauner Tusche.

130 Die Wasserleitung des Prinzen Eugen führte ausgehend von St. Veit im Westen Wiens durch die Dörfer Hietzing und Meidling (Leitner 1986, S. 25 und Perger 1986, S. 80). Hietzing und Meidling unterstanden dem Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg. Im dortigen Archiv ließen sich bislang keine Unterlagen zum überlieferten Wasserraub nachweisen.

131 Die Schlagschatten der Bäume und Gebäude zeigen entgegen dem natürlichen Sonnenstand nach rechts. Der Lichteinfall von links war in Architekturdarstellungen der Zeit jedoch weit verbreitet, weshalb dies nicht gegen eine Entstehung in Wien spricht.

132 Im Zusammenhang mit dem Wiener Belvedere gehen Hubala 1956, S. 168 und Aurenhammer 1969, S. 6 und 73–74 auf die Zeichnung der Menagerie ein.



Abb. 110: Unteres Belvedere, Vorhof, Osthälfte

Das Untere Belvedere

Die Hierarchie der Fassadengestaltung

Das im Jahre 1712 begonnene Untere Belvedere besteht aus dem die gesamte Breite des Hauptgartens einnehmenden Gartenflügel und den auf der Hofseite anschließenden stumpfwinkelig geknickten Seitenflügeln (Abb. 126). An die Seitenflügel ist durch Blendmauern eine, vom Rennweg aus gesehen, konkav eingezogene Toranlage angebunden, der zwei Wachhäuser zur Seite gestellt sind (Abb. 85). Die Rangfolge der völlig unterschiedlichen Zwecken dienenden Bauteile brachte Hildebrandt durch die systematische Variierung der Fassaden, Gebäudehöhen und Dächer klar zum Ausdruck.

Den Auftakt bildet die auf dekorative Weise wehrhaft gestaltete Toranlage am Rennweg (Abb. 109), bei der ein rundbogiges Kutschenportal in triumphbogenähnlicher Anordnung von zwei kleineren, rechteckigen Durchgängen flankiert wird. Eine vielfältig bereicherte dorische Ordnung mit Triglyphen- und waffengeschmücktem Metopenfries rahmt das Kutschenportal und trägt einen der für Hildebrandt typischen, mehrfach geknickten Schweifgiebel, die konkav anlaufen, sich waagrecht verkröpfen und in einem Kielbogen oder, wie im vorliegenden Fall, einem Rundbogen enden.[1] Auf den Prinzen Eugen als Feldherrn verweisen zeitgenössische und antike Trophäen im Giebelfeld und in den Portalzwickeln. Sie werden durch die Allegorien von Klugheit und Stärke[2] sowie waffentragende Putten ergänzt. Das schmiedeeiserne Gitter der Portallünette bezeichnet Namen und Rang des Hausherrn, indem eingerollte Ranken die Initialen E und S nachbilden und eine Rangkrone halten. Hinzu kommt das Savoyerkreuz in einem das Giebelfeld in der Mitte durchbrechenden

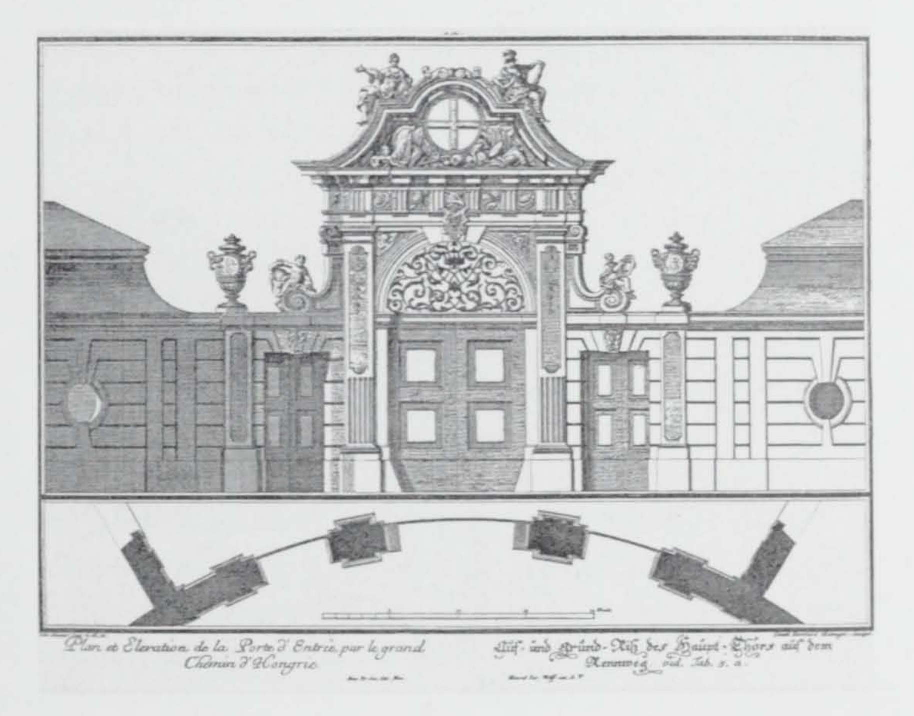


Abb. 109: Unteres Belvedere, Toranlage am Rennweg (Salomon Kleiner)

Rundfenster. Die zu beiden Seiten an das Portal anschließende Außenmauer weist eine durchlaufende Bänderung mit Doppellisenen auf und vertritt damit in der Hierarchie der Wandgliederung die unterste Stufe.

Im Vorhof (Abb. 110) steigert sich die Gebäudehöhe, ausgehend von den eingeschossigen Wachhäusern, über die zweigeschossigen Seitenflügel und den ebenso hohen, aber nur eingeschossigen Gartenflügel bis hin zum aufgestockten, die anderen Trakte überragenden Festsaal in der Gebäudemitte. Die Wachhäuser und die wirtschaftlich genutzten Seitenflügel führen mit Bänderung und Doppellisenen die Gliederung der Außenmauer weiter. Etwas höher in der Hierarchie stehen die unmittelbar anschließenden Achsen des Gartenflügels. Hier sind der Bänderung Einzellisenen aufgelegt, was eine dichtere Durchfensterung zuläßt. Aus wärmetechnischen Gründen besaßen diese im Inneren die Orangeriesäle aufnehmenden Achsen an der dem Vorhof zugewandten Nordseite ursprünglich allerdings nur klein dimensionierte Blendfenster, die in zwei Geschossen übereinander angeordnet waren.[3]

Der siebenachsige Mittelpavillon des Gartenflügels, der im Inneren den dreiachsigen, über zwei Geschosse reichenden Festsaal sowie seitlich flankierende Paraderäume aufnimmt, ist durch die aufwendigste Fassadengliederung ausgezeichnet. Doppelpilaster kompositer Ordnung tragen ein voll ausgebildetes Gebälk, dessen Fries über den Pilastern von volutenförmigen Doppelkonsolen und über den Fenstern von Trophäenreliefs geziert wird. Die Aufstockung über dem Saal besitzt eine stilisierte Ordnung. Diese besteht aus niedrigen, mit Ornamenten versehenen Doppelpilastern, deren Kapitelle möglicherweise in Anspielung auf das Wappentier der Savoyer als Löwenköpfe gebildet sind. Über den Doppelpilastern beginnt ein ornamentierter Fries, auf dem das verkröpfte Dachgesims ruht.

Zur Akzentuierung der Fassadenrücksprünge zwischen Saal- und äußeren Achsen des Mittelpavillons sowie zwischen den äußeren Achsen des Mittelpavillons und den Orangeriesälen steht vor dem äußersten Pilaster des jeweils hierarchisch höher stehenden Fassadenteils ein weiterer Pilaster, um den sich das Gebälk verkröpft. Es ergibt sich dadurch eine Steigerung an Plastizität in Richtung auf die Mittelachse. Ihren Höhepunkt erreicht die Plastizität der Fassadengliederung in den rundbogigen Fenstern des Saalobergadens. Diese stellen mit gesprengten Segmentgiebeln, die ein herzförmiges Schild mit plastisch ausgearbeitetem federgeschmückten Helm umfassen, das aufwendigste Element der Fassade dar. Das Erdgeschoß besitzt langgestreckte, mit geohrten Rahmen versehene Fenster, die mit Parapet und Verdachung das Sockelband beziehungsweise den Architrav berühren.[4]

An der Gartenseite des Unteren Belvedere ist die Bandbreite der im Aufwand konsequent abgestuften Fassadengliederung durch die beiden Eckpavillons bereichert (Abb. 111–112). Die von ehemals ornamentierten Dreieckgiebeln überfangenen Eckpavillons bilden zur Hofseite keine Fassaden aus, da sich dort die Seitentrakte anschließen. Sie stehen mit einer korinthischen



Abb. 111: Unteres Belvedere, Gartenseite



Abb. 112: Unteres Belvedere, Gartenseite, östlicher Eckpavillon mit Durchfahrt

Pilasterordnung dem Mittelpavillon nahe, ordnen sich diesem jedoch durch die Verwendung von Einzelpilastern unter. Im Unterschied zum Mittelpavillon weisen die jeweils äußeren Pilaster keine zusätzlichen Vorlagen auf. Auch in der Gestaltung der Risalitkanten zeigt sich eine Abstufung zwischen Mittel- und Eckpavillon. Sie sind am Mittelpavillon abgerundet und durch oben und unten ausbuchtende Wandstreifen gegliedert, an den Eckpavillons hingegen abgeschrägt und rechteckig gefeldert. Die jeweils in der Mitte angeordneten Türen von Mittel- und westlichem Eckpavillon haben rechteckige Öffnungen mit segmentbogigen Supraporten. Am westlichen Eckpavillon wird die Tür zusätzlich zur Supraporte durch einen Rundbogen überfangen. Dieser bildet das symmetrische Pendant zur rundbogigen Durchfahrt im östlichen Eckpavillon.

Die Fassadengestaltung der Eckpavillons mit korinthischen Einzelpilastern wurde für den Galerietrakt (Abb. 64) im westlichen Seitenflügel übernommen. Allerdings ist die Gliederung in den fünf mittleren, zur Marmorgalerie gehörenden Achsen weniger dicht, da die Abstände zwischen Fenster und Pilaster größer sind als an den leicht vorgezogenen Eckpavillons. Als Ausgleich erhielt der Fries zusätzliche Konsolen, die Pilaster wirken jedoch im Verhältnis zu der sie umgebenden Wand flach und etwas zu schmal. Diese gestalterische Schwäche ist auf den im Abschnitt zur Errichtung und Ausstattung des Unteren Belvedere ermittelten Umstand zurückzuführen, daß die Fassade ursprünglich mit Doppellisenen als seitlicher Nutztrakt gestaltet werden sollte.

Die untergeordnete Gestaltung der Orangeriesäle, die bereits die Hofseite prägte, wurde für die Gartenseite (Abb. 111), wo die nunmehr nach Süden ausgerichtete Wand sich in großen Rechteckfenstern öffnet, beibehalten. Auf der gebänderten Wand liegen Lisenen auf, die sich durch ein unteres und ein oberes Abschlußband zu flachen Blendrahmen verbinden. Die Fenster, die etwas größer als diejenigen im Mittel- und Eckpavillon sind, haben einfache rechteckige Rahmen, ebenso die Tür. Wie man dem von Delsenbach auf der Grundlage eines Hildebrandtplanes gezeichneten Aufriß des Unteren Belvedere (Abb. 63) entnehmen kann, bestand ursprünglich die Absicht, die Bänderung durch Keilsteine am oberen und am unteren Rand der Fensterrahmen stärker zu betonen[5]. Dies hätte die Orangeriefassaden der Gartenseite den zum Hof gewandten Nutztrakten angenähert (Abb. 110), deren Fenster durchgehend Keilsteine aufweisen.

Die Hierarchisierung der Fassaden setzt sich in den Dächern fort. Hier wird der Mittelpavillon durch das Mansarddach mit figurenbesetzter Dachbalustrade ausgezeichnet. Das Mansarddach ohne Dachbalustrade, jedoch mit Dachgauben, überfängt die Eckpavillons der Gartenseite mit ihren Dreieckgiebeln und die Orangeriesäle.[6] Ein einfaches Satteldach mit Gauben deckt die wirtschaftlich genutzten Seitenflügel.

Typologische Analyse

Ebenerdiges Lustschloß

Innerhalb der Wiener Vorstadtarchitektur stellte das Untere Belvedere mit seinem ebenerdigem Festsaal und seinem ebenerdigem Appartement ein Novum dar.[7] Der zur Entstehungszeit des Unteren Belvedere in Wien gängige Lusthaustyp sah einen Sockel vor, über dem sich das Piano nobile erhob (Abb. 65). Zwischen Piano nobile und Garten vermittelte zumeist eine symmetrische Freitreppe, wie dies gemäß der durch den 1704 aufgenommenen Stadtplan von Anguissola und Marinoni überlieferten Planung ursprünglich auch im Prinz Eugenschen Gartenpalais der Fall sein sollte (Abb. 68).[8] Für das Nobelgeschoß brachten die in bewährter Manier aufgesockelten Lusthäuser den Vorteil einer übersichtlichen Aufsicht auf den Garten mit sich. In den Sockel konnte eine Grotte oder eine Sala terrena integriert werden, die gleichermaßen Gebäude und Garten zugehörte und beide Bereiche innig miteinander verband. Die rückwärtigen Räume des Sockelgeschosses dienten mit Küche, Zuckerbäckerei und Vorratskammern in der Regel der Hauswirtschaft. Im Palais Mansfeld-Fondi befanden sich im Sockelgeschoß des Lusthauses Stallungen, die man wegen der gleichmäßigen Raumtemperatur gerne in Untergeschossen anlegte.[9]

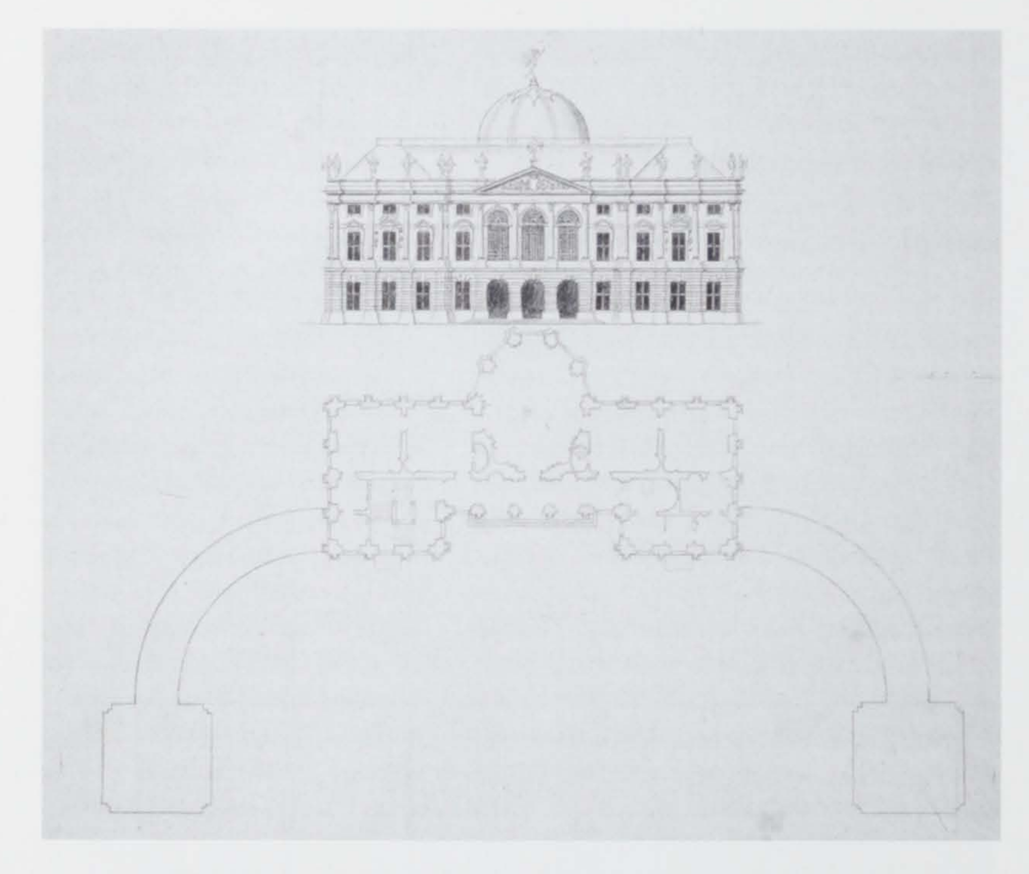


Abb. 113: Berlin, Schloß Charlottenburg, Hoffassade und Grundriß des ersten Obergeschosses des Baus von Johann Arnold Nering, 1695 oder 1698, Stockholm, Nationalmuseum

Das von Prinz Eugen mit dem Unteren Belvedere in Wien eingeführte Wohnen zu ebener Erde war Ende des 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts eine Errungenschaft des französischen Hofes. Frühestes Beispiel war das 1670 auf Wunsch Ludwigs XIV. von Louis Le Vau im Park von Versailles errichtete Trianon de porcelaine (Abb. 117–118). 1678 folgte ebenfalls im Park von Versailles das ebenerdige, zu Beginn des 19. Jahrhunderts abgebrochene Lustschloß Marly sowie im Jahre 1687 das heute noch bestehende Trianon de marbre (Abb. 94), Nachfolgebau des Trianon de porcelaine. Alle drei Lustschlösser waren aus dem Bedürfnis entstanden, dem komplizierten Zeremoniell bei Hofe zeitweise zu entfliehen und in enger Verbindung mit dem Garten einen vergleichsweise privaten Rückzugsort zu schaffen.[10] Die Fassadengliederung des Trianon de marbre bringt die Ebenerdigkeit des königlichen Wohnens anschaulich zum Ausdruck. Mit rundbogigen Fenstertüren zwischen ionischen Pilastern paraphrasiert sie das Piano nobile des Hauptschlosses (Abb. 91) und erweckt den Anschein, als sei dieses an einem abgeschiedenen Ort auf den Boden gestellt worden.[11] Fenstertüren, die einen bequemen Gartenzugang aus zahlreichen Räumen bieten, unterstreichen die Gartenverbundenheit.

Im Reich setzte sich erst verhältnismäßig spät das Bewußtsein für die Annehmlichkeiten und Freuden des gartenverbundenen Wohnens zu ebener Erde durch. Das wohl früheste Beispiel stellt hier der Kernbau des Charlottenburger Schlosses in Berlin dar (Abb. 113). Dieser eignet sich besonders gut dazu, den Wechsel vom aufgesockelten zum ebenerdigen Lustschloß im Reich zu illustrieren, da sich die neuen, vom französischen Hof bezogenen Wohnvorstellungen unmittelbar auf die Bau- und Ausstattungsgeschichte auswirkten. Der elfachsige Kernbau wurde ab 1695 nach einem Entwurf von Johann Arnold Nering errichtet und sah ein aufgesockeltes Lustschloß mit vorgewölbtem Festsaal vor.

Die Bandrustika des Sockelgeschosses, die darüber beginnende, ein zusätzliches Mezzanin umfassende Pilastergliederung und die aufwendig gerahmten Fenster des Piano nobile bezeugen die von Nering vorgesehenen traditionellen Geschoßfunktionen. Ungeachtet der Fassadengestaltung ließ sich die Bauherrin Sophie Charlotte von Brandenburg-Preußen ihre Wohn- und Repräsentationsräume nicht im Piano nobile, sondern im Erdgeschoß einrichten, von wo aus sie den Garten *de plain-pied*, wie es im französischen Sprachgebrauch heißt, betreten konnte.[12]

Die Umwidmung der Geschosse in Charlottenburg, die den Verzicht auf die beiden zunächst vorgesehenen Varianten einer repräsentativen Innen- und einer repräsentativen Außentreppe nach sich zog, wird in plausibler Weise mit dem Auftreten des Pariser Gartenarchitekten Simon Godeau in Zusammenhang gebracht.[13] Godeau war im Januar 1696 eigens für den Garten Sophie Charlottes aus Paris berufen worden und hatte einen in der Nachfolge Le Nôtres stehenden Gartenentwurf vorgelegt, der sogar noch von Le Nôtre, der 1700 verstarb, persönlich begutachtet werden konnte. Sollten Sophie Charlottes veränderte Wohnvorstellungen in der Tat durch Godeau angeregt worden sein, so wäre der Vorgang ein Hinweis darauf, daß eine überzeugend vorgetragene Gartenkonzeption die Gestaltung des dazugehörenden Lust- und Wohngebäudes entscheidend beeinflussen konnte und daß folglich die Gartenkonzeption den geeigneten Ausgangspunkt für die kunsthistorische Beurteilung eines Gartenpalais darstellt.

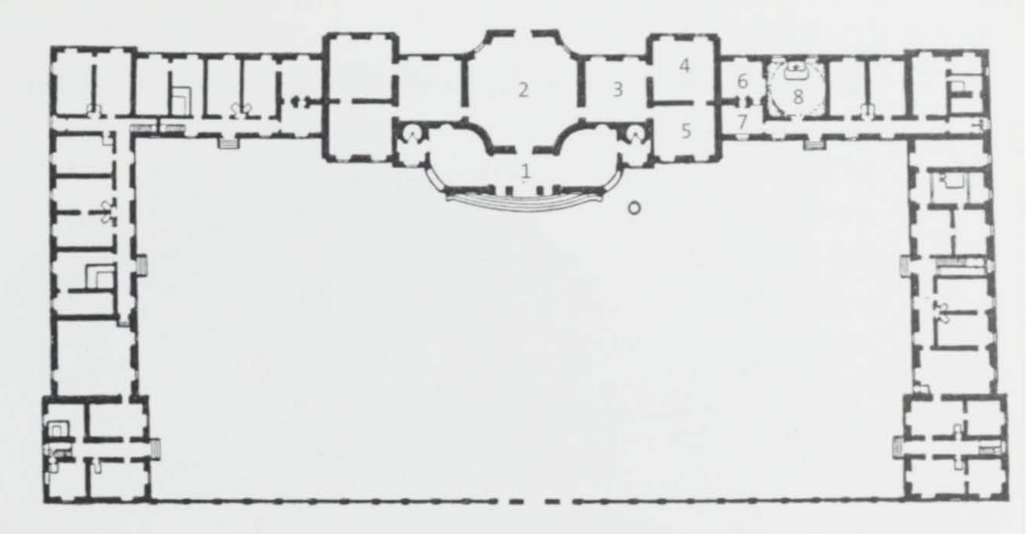


Abb. 114: Ráckeve, Grundriß (nach Grimschitz 1959) mit Rekonstruktion der Raumfunktionen und dem den Hof zur Donau hin abschließenden Gitter, 1 = Vestibül, 2 = großer Saal, 3 = Antichambre, 4 = Schlafzimmer, 5 = Garderobe, 6 und 7 = Kabinette, 8 = Kapelle

Vergleich mit dem Lustschloß Ráckeve

Wie schon gesagt, stellte das Untere Belvedere hinsichtlich seiner Ebenerdigkeit in Wien ein Novum dar. Für Prinz Eugen war es jedoch bereits das zweite ebenerdige Lustschloß seiner Bautätigkeit. Er hatte 1702, also 10 Jahre vor Baubeginn des Unteren Belvedere, auf seinem bereits erwähnten Besitz auf der Donauinsel Csepel in Ráckeve ein am Donauufer gelegenes Lustschloß errichten lassen (Abb. 114–115), bei dem der Festsaal und die Wohnräume gegenüber dem Garten nur geringfügig erhöht waren. Mit der Umsetzung dieser im Habsburgerreich traditionslosen Bauaufgabe



Abb. 115: Ráckeve, Gartenseite

betraute er erstmals den damals noch am Beginn seiner Karriere stehenden Architekten Johann Lucas von Hildebrandt.[14] Da sich aus dem Vergleich des Unteren Belvedere mit dem Lustschloß von Ráckeve aufschlußreiche Kriterien hinsichtlich der Raumverteilung und Wegeführung gewinnen lassen und die Errichtung von Ráckeve zudem besser durch Schriftquellen dokumentiert ist als das Untere Belvedere, wird es im folgenden besprochen.

Hildebrandt integrierte das heute noch bestehende, 13 Achsen umfassende Lustgebäude von Ráckeve in einen breiten dreiflügeligen Wirtschaftshof (Abb. 114); er wollte damit möglicherweise der zu jener Zeit ungeschützten Lage der Herrschaft Rechnung tragen. Zur Donau hin, die zusammen mit der uferbegleitenden Landstraße die Hauptzufahrt stellte, wurde der Hof durch ein schmiedeeisernes Gitter abgeschlossen.[15] Gegenüber den eingeschossigen Wirtschaftstrakten zeichnete sich das Lusthaus durch einen bewegten, mehrfach vor- und zurückspringenden Grundriß, eine etwas größere Gebäudehöhe sowie durch die reichere Fassadeninstrumentierung aus. Hinzu kamen am Mittelpavillon des Lusthauses Attikafiguren an der Eingangsseite und eine später veränderte Mansarddach-Kuppel.[16] An der der Donau abgewandten Seite (Abb. 115) schloß auf leicht abfallendem Terrain der Ziergarten an.

In Ráckeve wurde das Lustgebäude über einem geräumigen Untergeschoß errichtet, das auffallend tief in der Erde liegt. Die Untergeschoßfenster sind klein und liegen sehr hoch, so daß sie am Außenbau lediglich ein schmales Sockelband in Anspruch nehmen. Darüber beginnen ionische Pilaster im Wechsel mit aufwendigen Fensterädikulen. An der Eingangsseite, wo das Vestibül als Portikus vor die Fassade tritt, ist der Sockel durch drei flache Stufen zu überwinden. Seitlich des Vestibüls könnten ehemals flache Rampen ins Innere geführt haben, da es in diesen Abschnitten heute keine Untergeschoßfenster gibt. Vom großen Saal, der mit konkav eingezogenen Ecken um eine Achse vor die Fassade tritt, geleiten sechs flache Stufen in den Garten. Die zu beiden Seiten der Mittelachse auf konkavem Grundriß anschließenden Fensterachsen des Saales erhielten Fenstertüren, aus denen man, den im Sockelband darunterliegenden Fenstern zufolge, allerdings nicht heraustreten konnte.

Trotz der weitgehenden Ebenerdigkeit des Saals und der angrenzenden Paraderäume verzichtete Hildebrandt in Ráckeve nicht auf den bei aufgesockelten Lusthäusern traditionellen Funktionszusammenhang von Haupt- und Sockelgeschoß. Das Untergeschoß von Ráckeve ist derart großzügig proportioniert und mit akkurat ausgeführten Stichkappengewölben versehen, daß man davon ausgehen kann, daß sich hier ursprünglich die Küche befand. Zur Verbindung von Erd- und dem Untergeschoß richtete Hildebrandt zu beiden Seiten des Vestibüls je eine Wendeltreppe[17] ein, was der traditionellen, weil praktischen, Verbindung von einer Küche im Erdgeschoß und einem im ersten Obergeschoß eingerichteten Piano nobile entsprach. Die Belichtung des Untergeschosses fällt wegen den hochliegenden Fenstern äußerst spärlich aus und steht in einem gewissen Gegensatz zum gestalterischen Aufwand der Innenarchitektur.



Abb. 116: Lamporecchio, Villa Rospigliosi, Eingangsseite, Zeichnung von 1675–78, Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale

Als Leitbild für die Konzeption des verhältnismäßig tief in der Erde liegenden Untergeschosses von Ráckeve konnten Hildebrandt italienische beziehungsweise unter italienischem Einfluß entstandene Villengebäude dienen, wie etwa die Villa Rospigliosi in Lamporecchio (Abb. 116)[18], die der Berninimitarbeiter Mattia de Rossi 1669 für Papst Clemens IX., Rospigliosi, errichtet hatte,[19] oder aber das von Henrico Zuccalli 1684–88 für Kurfürst Max Emanuel von Bayern erbaute Schloß Lustheim im Schleißheimer Garten.[20] Da bei diesen beiden Gebäuden das gleichfalls durch Wendeltreppen erschlossene Sockelgeschoß zu einem großen Teil in die Erde eingetieft und somit zum Untergeschoß umgemünzt worden war, befinden sich die Hauptgeschosse im Hochparterre. Um eine weitgehende Ebenerdigkeit des Hauptgeschosses zu erreichen, mußte Hildebrandt diese Modelle lediglich durch eine stärkere Eintiefung des Untergeschosses abwandeln und die schlechtere Durchlichtung der im Untergeschoß untergebrachten Räumlichkeiten in Kauf nehmen.

Die von der zeitgenössischen französischen Lusthausarchitektur herzuleitende Ebenerdigkeit der Paraderäume ging in Ráckeve offenbar auf eine Vorgabe des Prinzen Eugen zurück. Aus der zum Baugeschehen von Ráckeve erhaltenen Korrespondenz geht hervor, daß Hildebrandt damals mit den gestalterischen Gepflogenheiten eines ebenerdigen Piano nobile noch nicht ganz vertraut war und diesbezüglich Anweisungen seines Bauherrn benötigte. Als Hildebrandt Prinz Eugen im Februar 1702 über die Vorbereitungen des unmittelbar bevorstehenden Baubeginns unterrichtete, erkundigte er sich danach, ob er die Fenster im Erdgeschoß vergittern solle.[21] Selbstverständlich war dies unerwünscht. Fenstergitter hätten das ebenerdige Piano nobile zum Sockelgeschoß degradiert und den angestrebten Eindruck des gartenverbundenen Wohnens empfindlich gestört. Einen zusätzlichen Anhaltspunkt dafür, daß Prinz Eugen bei der Planung von Ráckeve ein französischer Lusthaustyp vor Augen stand, liefert der Umstand, daß er gegenüber Hildebrandt die Größe des Saales, ein genuin italienisches Gestaltungselement, kritisierte. Hildebrandt entgegnete der

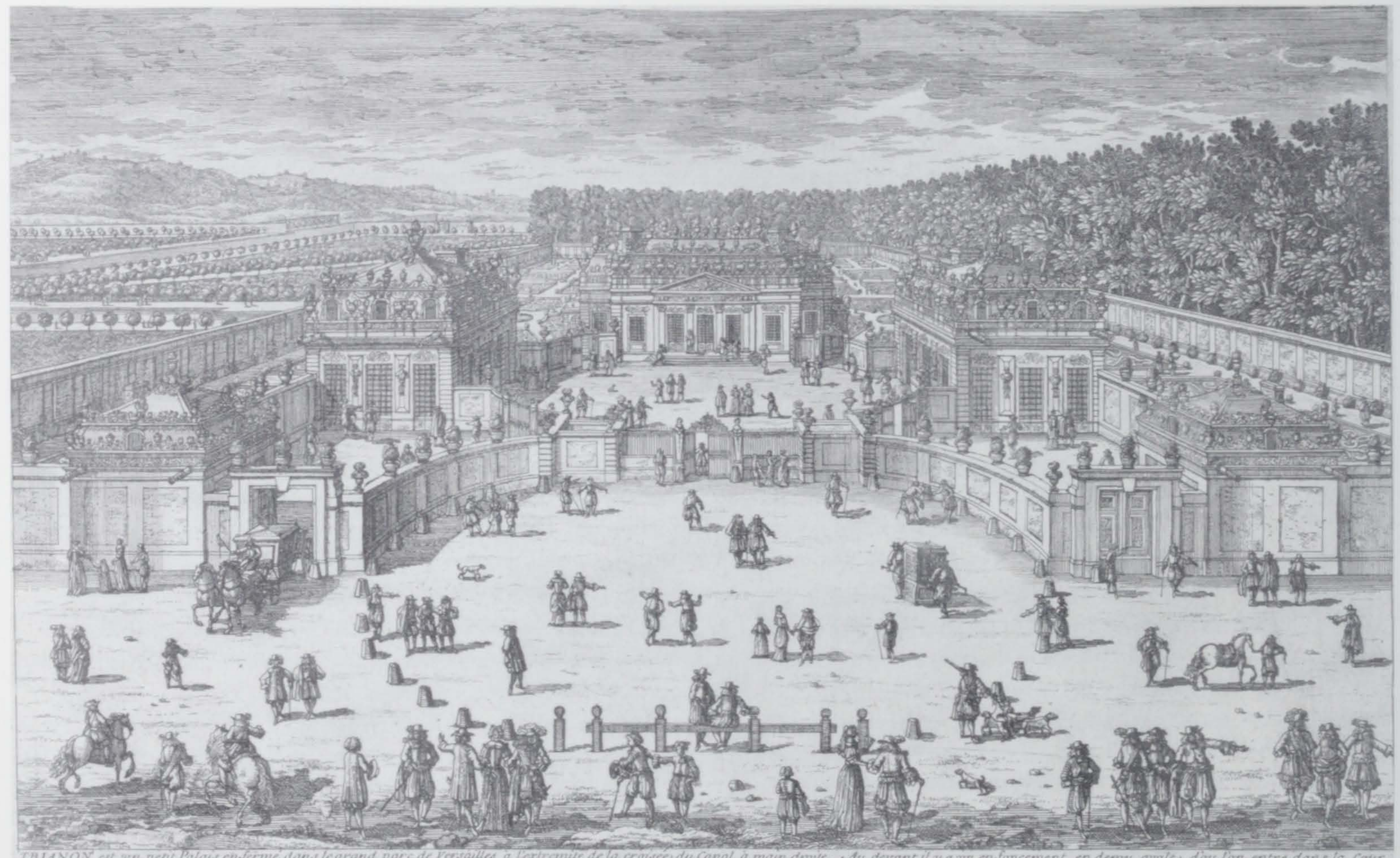
Kritik mit dem Argument, er habe den Saal in den Proportionen lediglich auf die angrenzenden Paraderäume abgestimmt, für die Prinz Eugen die gewünschte Größe ja selbst vorgegeben habe.[22] Zudem erhielt der Mittelpavillon von Ráckeve ein Mansarddach und unterstrich dadurch den von Prinz Eugen offenbar angestrebten französischen Charakter des Lustschlosses. Dem Kriterium der Bedachung ist insofern einige Aussagekraft zuzuweisen, als sich Prinz Eugen zunächst für das italianisierende Flachdach entschieden hatte und dafür von Hildebrandt gelobt wurde.[23]

Gemessen an Ráckeve wurde im Unteren Belvedere die Ebenerdigkeit der Paraderäume kompromisslos realisiert (Abb. 111 und 115). Um in den Festsaal zu gelangen, genügen sowohl vom Vorhof als auch vom Garten aus drei flache Stufen. Der Groteskensaal im westlichen Eckpavillon und die Marmorgalerie öffnen sich jeweils mit einer Tür und drei flachen Stufen zum Garten. Hildebrandt verzichtete im Bereich des Gartenflügels auf ein ausgebautes Untergeschoß.[24] Die Küche lagerte er im Unteren Belvedere in den östlichen der beiden Seitenflügel aus und handelte sich dadurch einen gemessen an Ráckeve unzweckmäßig weiten Weg von der Küche in den Speisesaal ein (Abb. 126). Für die insgesamt vier Räume umfassende Küche bot sich der östliche Seitenflügel zwar wegen seiner verhältnismäßig geringen Entfernung zu dem in der Osthälfte des Mittelpavillons untergebrachten Speisesaal und dem danebenliegenden Anrichtezimmer an. Der Weg der in der Küche zubereiteten Speisen war dennoch lang und kompliziert. Er führte über den Hof und vermutlich durch den östlichen Orangeriesaal, so daß man in das Anrichtezimmer nur über den Speisesaal gelangte. Noch weiter entfernt vom Speisesaal, nämlich im Trakt östlich der für Nutzfahrzeuge eingerichteten Durchfahrt, lag die Zuckerbäckerei.

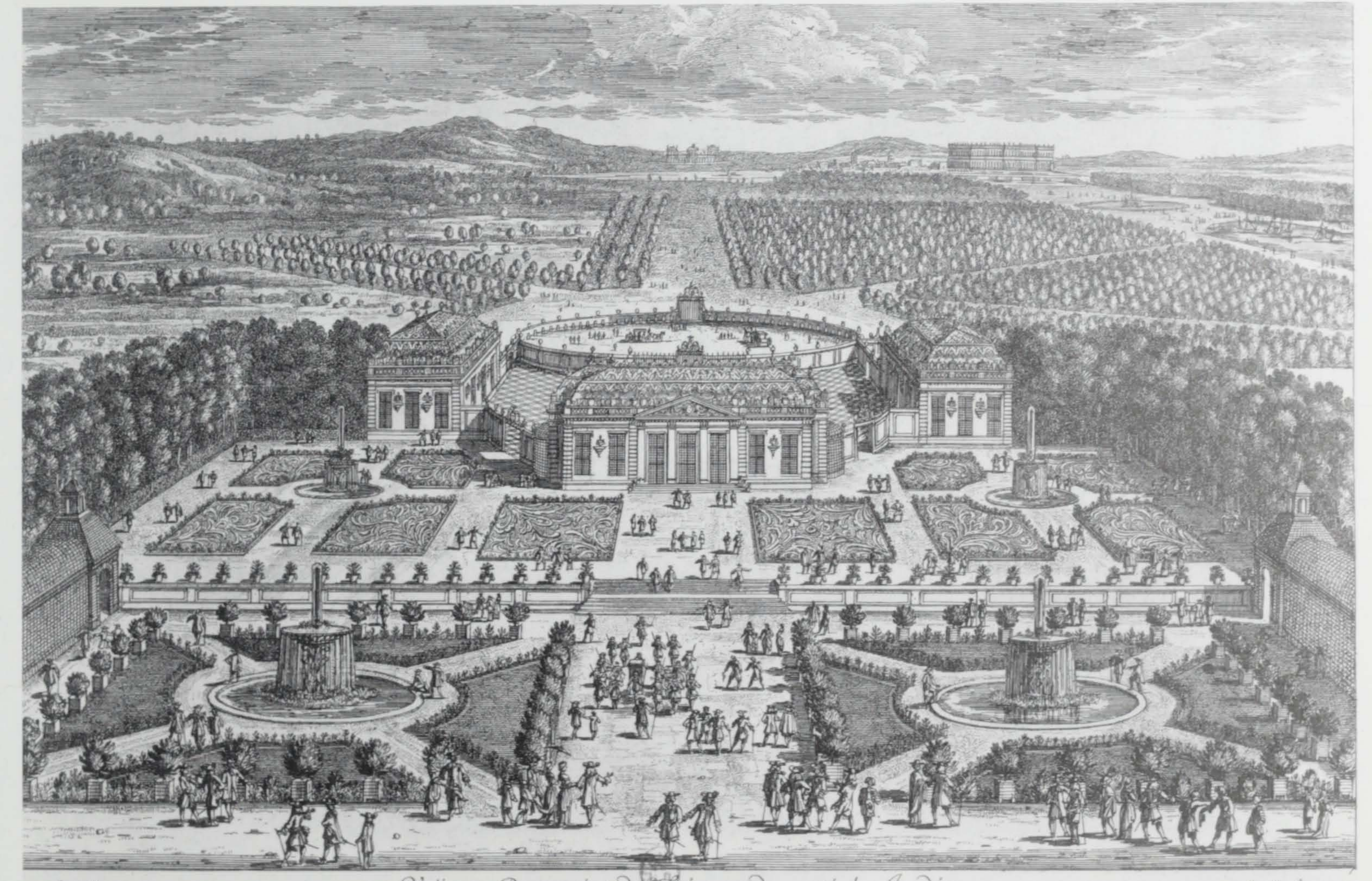
Vergleich mit den beiden Versailler Trianonschlössern

Als Vorbild bei der geschilderten kompromisslosen Umsetzung der Ebenerdigkeit des Unteren Belvedere dürfte Prinz Eugen und Hildebrandt das Trianon de porcelaine im Park von Versailles gedient haben (Abb. 117 und 118). Diese Ansicht gründet außer auf der auch dort in den hofflankierenden Trakten untergebrachten Küche auf die vergleichbare, im Abschnitt zur Raumanordnung des Unteren Belvedere zu besprechende, Raumdisposition des Wohnpavillons (Abb. 128). Das Trianon de porcelaine bestand aus einem die Appartements aufnehmenden querrechteckigen Mittelpavillon und zwei quadratischen Seitenpavillons, die sich in räumlicher Trennung vom Mittelpavillon zu beiden Seiten eines querovalen Vorhofs befanden. Die weitgehend gleichartig wie der Mittel-

Seite 272/273:
Abb. 117: Versailles, Trianon de porcelaine, Eingangsseite (WLB Nicolai 56, fol. 68)
Abb. 118: Versailles, Trianon de porcelaine, Gartenseite, Foto: Paris, Bibliothèque nationale de France



TRIANON est vn petit Palais enfermé dans le grand parc de Versailles à l'extremité de la croisée du Canal à main droite. Au devant il y a vn enfoncement en demy ovale, d'ou l'on entre dans la Cour qui est presque ovale ayant en face le principal corps de logis d'un seul estage, d'une architecture tresfine, le toict est orné de Vases, et de diverses figures. il y a à côté deux Pavillons quarrés dont la Structure et les ornemens du toict repondent au corps de logis et de deux autres Pavillons plus petits qui terminent le bastiment par devant. Derriere est vn jardin delicieux remply de toutes sortes de fleurs en toutes Saisons en sorte



De Poilly ex. C.P.R. *Veüe en Perspectiue de Trianon du costé du Jardin* Perelle f.

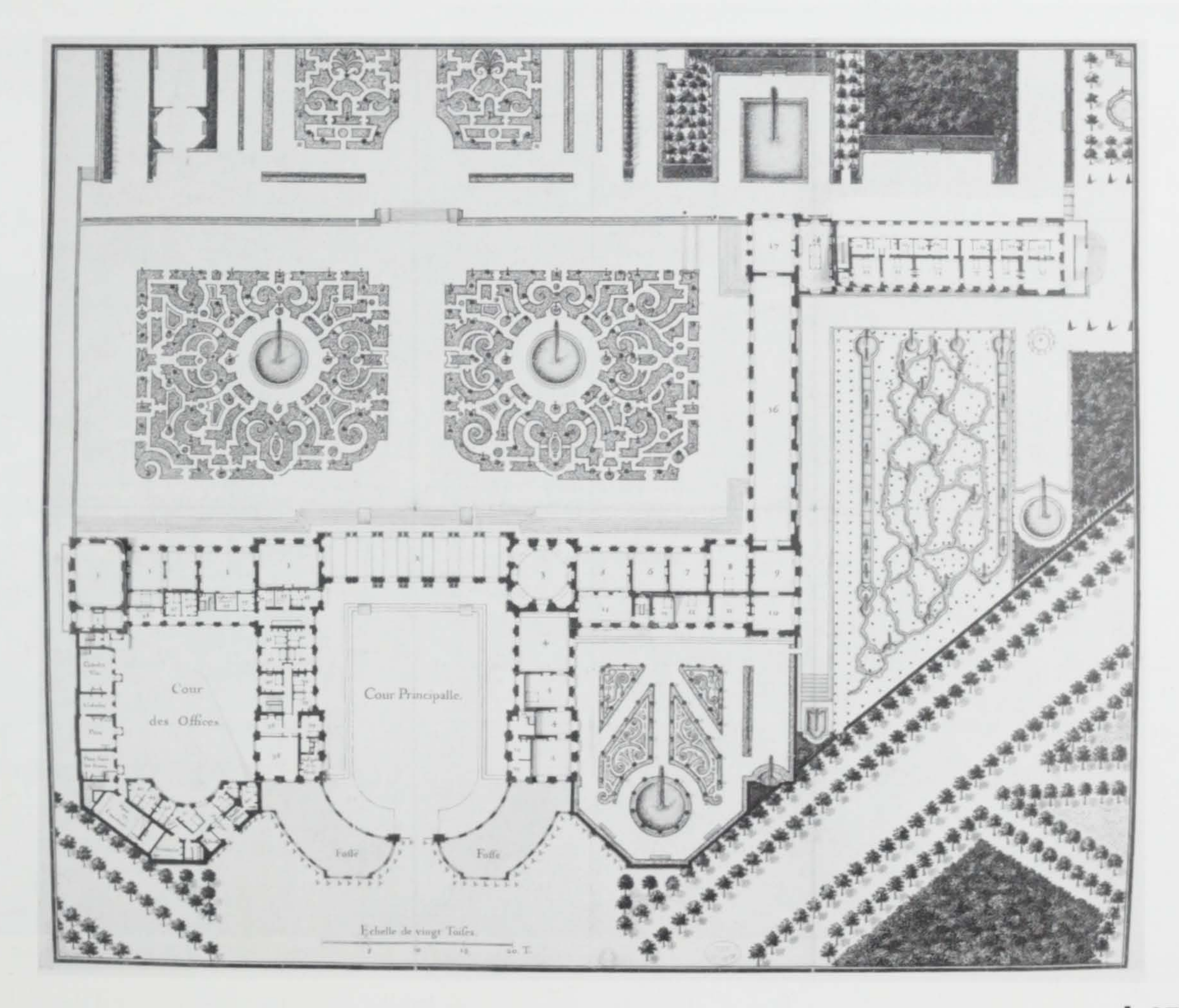
pavillon gestalteten Seitenpavillons nahmen linker Hand des Hoftores die Küche und rechter Hand Anrichtezimmer sowie einen der königlichen Familie dienenden Speisesaal auf.[25] Der König selbst und seine Mätresse speisten vermutlich im großen Saal des Hauptpavillons. Das im Unteren Belvedere zu Tage tretende Problem des weiten Verbindungswegs zwischen Küche und Speisesaal bestand somit auch im Trianon de porcelaine. Allerdings führte der Weg im Trianon de porcelaine, im Gegensatz zum Unteren Belvedere, nur über den Hof und durch das Vestibül und tangierte somit keine repräsentativen Räumlichkeiten.

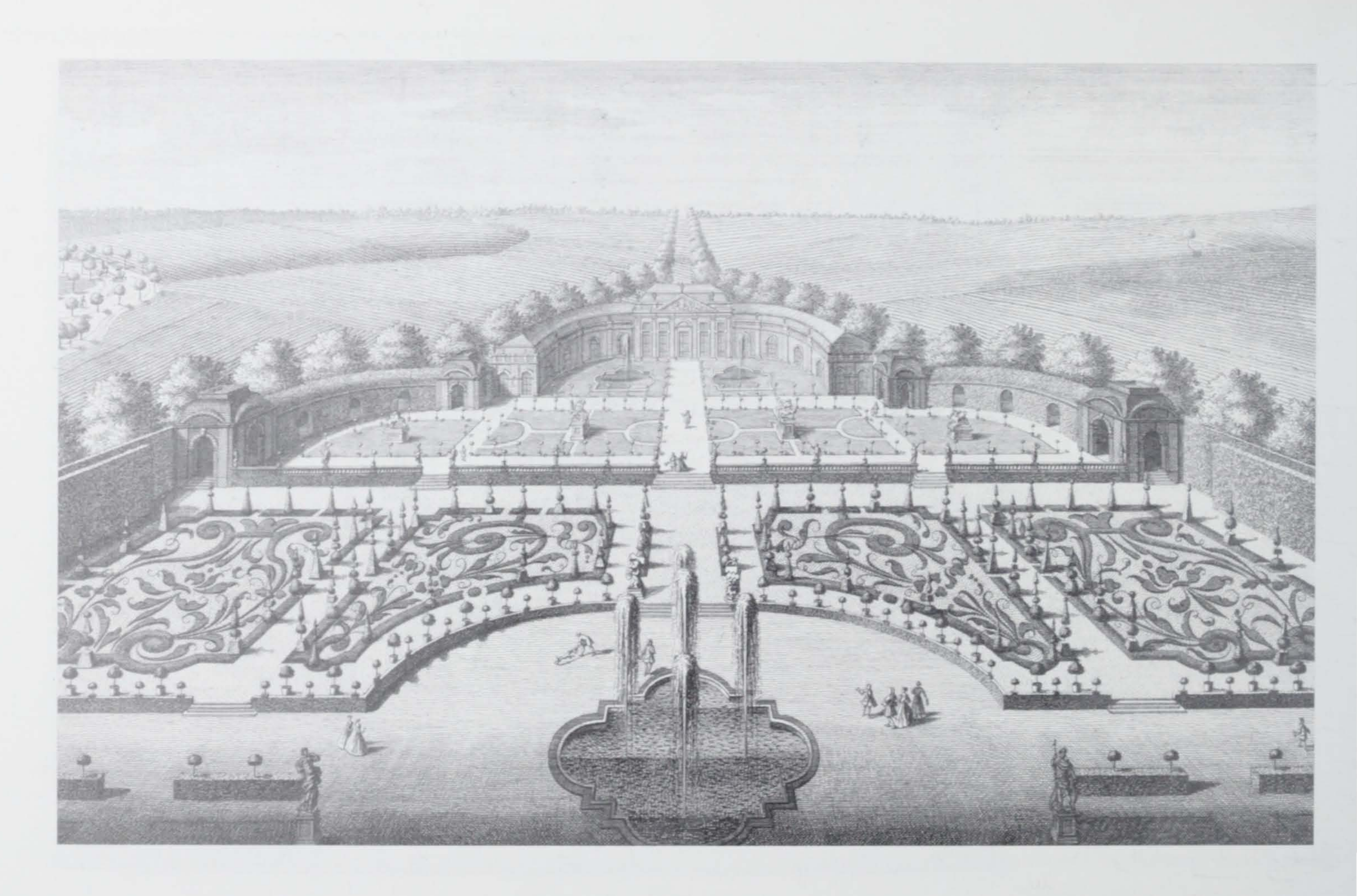
Im 1687 errichteten Nachfolgebau des Trianon de porcelaine, dem ebenfalls ebenerdigen Trianon de marbre, wurde die erforderlich Anbindung der Küche an die Paraderäume auf eine wesentlich elegantere und zweckmäßigere Weise gelöst (Abb. 119)[26] als zuvor im Trianon de porcelaine und später im Unteren Belvedere. Die dem leiblichen Wohl des Königs dienenden Wirtschaftsräume gruppierten sich dort um einen eigenen Hof, die *cour des offices*, die für den Ankommenden zur Linken des Ehrenhofs lag.[27] Sie verfügte über einen separaten, von großen Nutzfahrzeugen zu befahrenden Zugang und war den Blicken Außenstehender völlig entzogen. Ein Gang entlang der Rückseite des im linken Seitenflügel seit 1691 eingerichteten Appartement de parade sorgte für kurze, den Blicken des Königs und der Gäste entzogene Wege.[28] Die im Unteren Belvedere im Vergleich zu den beiden Trianonschössern aufscheinenden Schwächen der Verbindung von Küche und Speisesaal offenbaren Hildebrandts mangelnde Erfahrung mit ebenerdigen Lustschlössern und sprechen dafür, daß Hildebrandt versucht hat, hinsichtlich des Bautyps Vorgaben des Prinzen Eugen zu folgen.

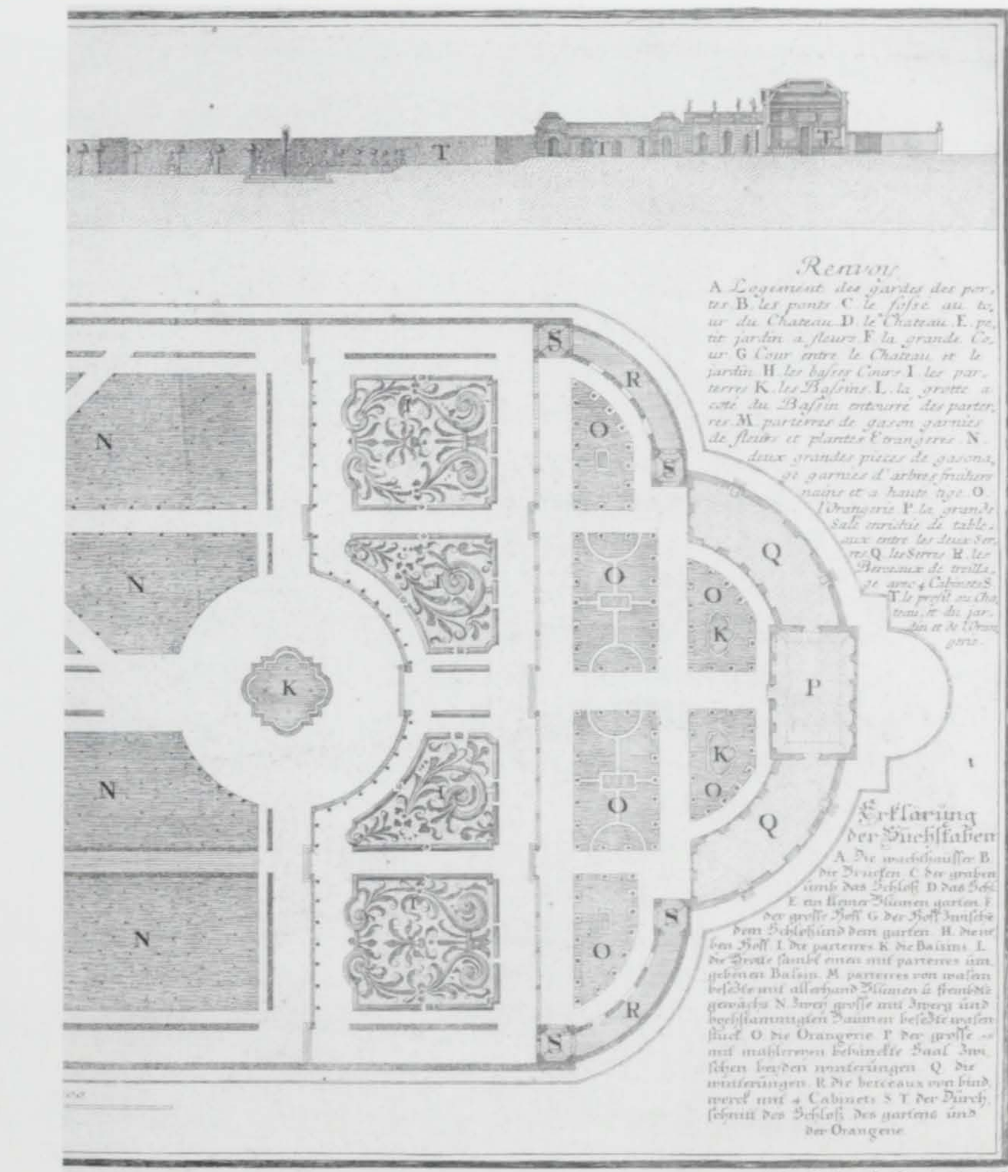
Bedeutung der Orangeriesäle für den Mittelpavillon des Unteren Belvedere

Die kompromisslose Ebenerdigkeit, die das Untere Belvedere im Vergleich zu Ráckeve auszeichnet, lenkt den Blick auf die Orangeriesäle, die im Unteren Belvedere den Mittelpavillon an beiden Seiten flankieren (Abb. 126). Pflanzensäle, oder auch Winterungen genannt, legte man, wie es auch im Unteren Belvedere der Fall war, in der Regel ebenerdig an, da dies das Herein- und Heraustragen der Kübelpflanzen erleichterte. Insofern läßt sich der Einwand erheben, die Ebenerdigkeit des Unteren Belvedere gehe nicht auf die Rezeption eines französischen Vorbildes zurück, sondern habe sich aus der Kombination mit Orangeriesälen ergeben. Der im folgenden auszuführende Vergleich mit anderen barocken Gartengebäuden, bei denen Fest- oder gar Wohnfunktionen mit Orangeriesälen kombiniert wurden, zeigt jedoch, daß für das Lusthaus im Mittelpavillon des Unteren Belvedere die beiden seitlichen Pflanzensäle sowohl typologisch als auch funktional nur von untergeordneter Bedeutung waren.
Orangerien erfreuten sich im Barock besonderer Wertschätzung. Durch die Gleichsetzung der Früchte mit den goldenen Äpfeln der Hesperiden erfuhren sie eine allegorische Überhöhung, die sich auf

Abb. 119: Versailles, Trianon de marbre, Grundriß, Foto: Paris, Bibliothèque nationale de France







Seite 276:

Abb. 120: Gaibach, Orangerie, Gartenseite (Salomon Kleiner) (WLB Nicolai 61, fol. 25)

Rechts:

Abb. 121: Gaibach, Orangerie, Grundriß (Salomon Kleiner) (WLB Nicolai 56, fol. 9)

ihren Besitzer übertrug. Die duftenden Blüten bereicherten Festlichkeiten um eine exklusive Note. Im Reich waren neben den rein praktischen Zwecken dienenden Gewächshäusern Orangeriegebäude verbreitet, bei denen die Winterungen einen zentralen, ebenerdig gelegenen Festsaal flankierten. Diese im folgenden als *festlich-repräsentative Orangerien* zu bezeichnenden Bauten hatten ihren Platz im Ziergarten und standen in einem planvollen Verhältnis zum deutlich größer dimensionierten Wohngebäude. Da auch das Untere Belvedere neben den Pflanzensälen über einen ebenerdigen Festsaal verfügt und als untergeordnetes Pendant zu einem größeren Wohngebäude konzipiert wurde, trägt ein Vergleich zum weiterführenden Verständnis des Unteren Belvedere bei.

Die typischen Merkmale der festlich-repräsentativen Orangerien hängen mit den Erfordernissen der Nutzung der Pflanzensäle zusammen.[29] Zur bereits angesprochenen Ebenerdigkeit tritt als weiteres Charakteristikum die an der Vorderfront großzügige Durchfensterung der idealerweise frontal nach Süden ausgerichteten Gebäude, wohingegen die Nordfront weitgehend geschlossen blieb.[30] Für den zentralen Festsaal wurden die großen Fenster der Pflanzensäle beibehalten und durch Fenstertüren ergänzt. Den Sälen war weder an der Vorder- noch an der Rückseite ein Vestibül vorgeschaltet. Dies lag daran, daß der Hauptzugang auf der Gartenseite lag und der Festsaal vom Garten aus unmittelbar zugänglich sein sollte. Die Rangordnung der Bauteile war am Außenbau an der unterschiedlich aufwendigen Fassadeninstrumentierung und Fensterrahmung sofort zu erkennen.

Das wohl früheste Beispiel einer festlich-repräsentativ zu nutzenden Orangerie wurde kurz nach 1675 im holländischen Sorgvliet wenige Kilometer nordöstlich vom Haag über halbkreisförmigem Grundriß errichtet.[31] Der rechteckige Saalpavillon in der Mitte war deutlich höher als die angrenzenden Pflanzentrakte und sowohl am Außenbau als auch im Inneren durch Kolossalpilaster ausgezeichnet. Zu den Orangeriesälen vermittelten im Inneren je zwei einfache Türen zu beiden Seiten der Mittelachse. Eine ähnliche Aufteilung zeigte die Orangerie in Gaibach (Abb. 120 und 121), die Lothar Franz von Schönborn 1699–1700 in der Nachfolge von Sorgvliet errichten ließ.[32] Der einzige wesentliche Unterschiedlich zu Sorgvliet bestand darin, daß sich der Festsaal durch einzelne, in der Mitte angeordnete Türen auf die beiden Pflanzensäle öffnete.

In Wien gab es zum Zeitpunkt der Errichtung des Unteren Belvedere zumindest zwei Orangerien, für die man wegen ihrer Lage am Gartenende gegenüber des Wohngebäudes und wegen einem besonders betonten Mitteltrakt eine festlich-repräsentative Nutzung in Betracht ziehen kann. Das bekanntere Beispiel ist die von Johann Bernhard Fischer von Erlach gegenüber dem 1710 begonnenen Gartenpalais Trautson erstellte Orangerie (Abb. 122), die durch einen summarischen Grundriß sowie im Außenbau durch einen Stich Salomon Kleiners überliefert ist.[33] Sie wies durchgehend rundbogige, in dem an drei Seiten freistehenden ovalen Mittelpavillon besonders große Fenstertüren auf. Eine langgestreckte Orangerie mit erhöhtem, architektonisch ausgezeichne-



Abb. 122: Wien, Gartenpalais Trautson (Stich nach Zeichnung von Joseph Emanuel Fischer von Erlach)

tem Mittelteil besaß auch das ebenfalls von Johann Bernhard Fischer von Erlach ab etwa 1695 errichtete Gartenpalais Schlick-Eckardt in der Josephstadt. Die Orangeriefunktion dieses bislang einzig durch Stadtpläne des 18. Jahrhunderts überlieferten Gebäudes[34] läßt sich aus seiner Südausrichtung und aus dem vorgelagerten Parterre erschließen, das die für Orangenbäume typische regelmäßig gereihte Aufstellung zeigt.

In den heute noch erhaltenen festlich-repräsentativen Orangerien von Erlangen (ab 1700)[35], Weilburg (1703–05)[36], Charlottenburg (1709)[37] und Fulda (1722)[38] liegen die Verbindungsöffnungen zwischen Festsaal und Pflanzensälen in der Mitte der Trennwände und zeichnen sich durch große Dimensionen aus. Sie signalisieren dadurch die Zusammengehörigkeit von Festsaal und Winterungen. Die in den Winterungen entfaltete exotische Pflanzenpracht bereicherte den Glanz des Festsaals und ließ diesen zu einem der Höhepunkte des Ziergartens werden.

Völlig anders als in den erwähnten festlich-repräsentativen Orangerien wurde hingegen im Unteren Belvedere die Verbindung zwischen dem Mitteltrakt und den Winterungen bewerkstelligt (Abb. 126). Von Paradeschlafzimmer und Speisesaal führte nahe der Fenster je eine schlichte Zimmertür in die Orangeriesäle. Die Türen entsprachen in Lage und Form jenen, die die entlang der Gartenfassade gelegenen Räume des Mittelpavillons untereinander verbanden. Da gleichartige Türen auch zwischen den Orangeriesälen und den beiden Eckpavillons vermittelten, schlossen sich alle auf den Hauptgarten ausgerichteten Räume des Unteren Belvedere zu einer entlang der Fenster verlaufenden Enfilade zusammen, wie sie üblicherweise die Raumfluchten von Repräsentationsräumen bestimmt. Die Orangeriesäle wurden dadurch einerseits in die Lusthausfunktion des Mittelpavillons integriert, andererseits aber auch ausgegrenzt. Bei geschlossenen Türen war nicht zu vermuten, daß unmittelbar auf das Paradeschlafzimmer oder den Speisesaal ein Wald von Orangenbäumen und anderen exotischen Pflanzen folgte. Auch ohne die angrenzenden Winterungen war der Mitteltrakt ein voll funktionsfähiges kleines Lusthaus. Im Vergleich mit den oben aufgeführten festlich-repräsentativen Orangerien gewinnt man für das Untere Belvedere den Eindruck, daß dessen Orangeriesäle es nicht primär ermöglichen sollten, den Orangenbäumen nahe zu sein, sondern daß sie ein kleines Lusthaus auf beiden Schmalseiten verlängern sollten.

Durch die Kombination eines voll funktionsfähigen Lusthauses mit Pflanzensälen steht das Untere Belvedere der kleinen, typologisch heterogenen Gruppe der *Orangerieschlösser* nahe. Bei Orangerieschlössern handelt es sich allerdings um groß dimensionierte Hauptgebäude eines Ziergartens,[39] so daß das als untergeordnetes Pendantgebäude errichtete Untere Belvedere ein wichtiges Kriterium nicht erfüllt. Das wohl bekannteste, zeitlich dem Unteren Belvedere vorangehende Orangerieschloß ist das 1703 begonnene Orangerieschloß der Karlsaue in Kassel (Abb. 123), das nach der teilweisen Zerstörung im Zweiten Weltkrieg im Inneren tiefgreifend verändert wurde.[40] Es folgt einem völlig anderen Aufbau als das Untere Belvedere. Der Festsaal lag in Kassel im Oberge-



Abb. 123: Kassel, Karlsaue, Orangerie, Gartenseite



124: Oranienbaum (Rus), Gartenseite

schoß des Mittelpavillons. Die Wohnräume waren in den dreigeschossigen Eckpavillons untergebracht und hatten keinen direkten Kontakt zum Festsaal. Der einzige Zugang zum Festsaal führte über die in den Eckpavillons gelegenen Treppen und die Dächer der Winterungen. Der Raum unter dem Festsaal diente als Torhalle und verband das ehemals weit hinter dem Orangerieschloß auf der Anhöhe gelegene Landgrafenschloß mit dem Ziergarten der Karlsaue.[41]

In der Nachfolge von Kassel steht das ab 1719 durch den Architekten Louis Remy de la Fosse errichtete Orangerieschloß in Darmstadt-Bessungen. Es gelangte nur der heute noch bestehende westliche Orangeriesaal zur Ausführung, doch sind die Pläne des ursprünglichen Vorhabens überliefert.[42] Der zentrale Festsaal sollte wie in Kassel im ersten Obergeschoß über einer, in Darmstadt dreischiffigen, Durchfahrt liegen. Die Wohnräume befanden sich gleichfalls im zweiten Obergeschoß zu beiden Seiten des Festsaales

und in den Eckpavillons. Im Unterschied zum Unteren Belvedere bestand keine direkte Verbindung zwischen den Wohnräumen und den ebenerdigen Orangeriesälen. Die vor einigen Jahren geäußerte Ansicht, das Orangerieschloß von Darmstadt-Bessungen verrate die Auseinandersetzung des Architekten mit dem älteren Unteren Belvedere,[43] überzeugt deshalb nicht. Im Erdgeschoß entsprachen der Grundfläche der Wohnräume niedrige Anräume, die mittels weiter Säulenstellungen an die Orangeriesäle angebunden waren.

Das dem Unteren Belvedere im Aufbau am nächsten kommende Orangerieschloß ist Schloß Oranienbaum in Rußland (Abb. 124 und 125), das sich Fürst Alexander Menschikow, einer der engsten Vertrauten Zar Peters des Großen, ab 1710 etwa 40 Kilometer westlich von St. Petersburg am Ufer des finnischen Meerbusens errichten ließ.[44] Das anspruchsvoll konzipierte Schloß, das in der deutschsprachigen Forschung bislang keine Rolle spielt, erhebt sich auf korbbogenförmigem Grundriß an der Kante eines nach Norden zum finnischen Meerbusen hin steil abfallenden Abhangs. Der Geländesprung zum horizontalen Gartenparterre mit einem zentralen Hafenbassin am Gartenende wurde in typisch italienischer Manier durch zwei hohe, balustradenbestandene Stützmauern bewerkstelligt, die den korbbogenförmigen Grundriß des Gebäudes nachzeichnen.[45] Das Orangerieschloß besteht aus einem 15-achsigen Wohngebäude mit aufgesockeltem Piano nobile, dessen Haupteingang mit einem kleinem Ehrenhof auf der dem Meer abgewandten Südseite liegt.[46] Auf einer Länge von je 26

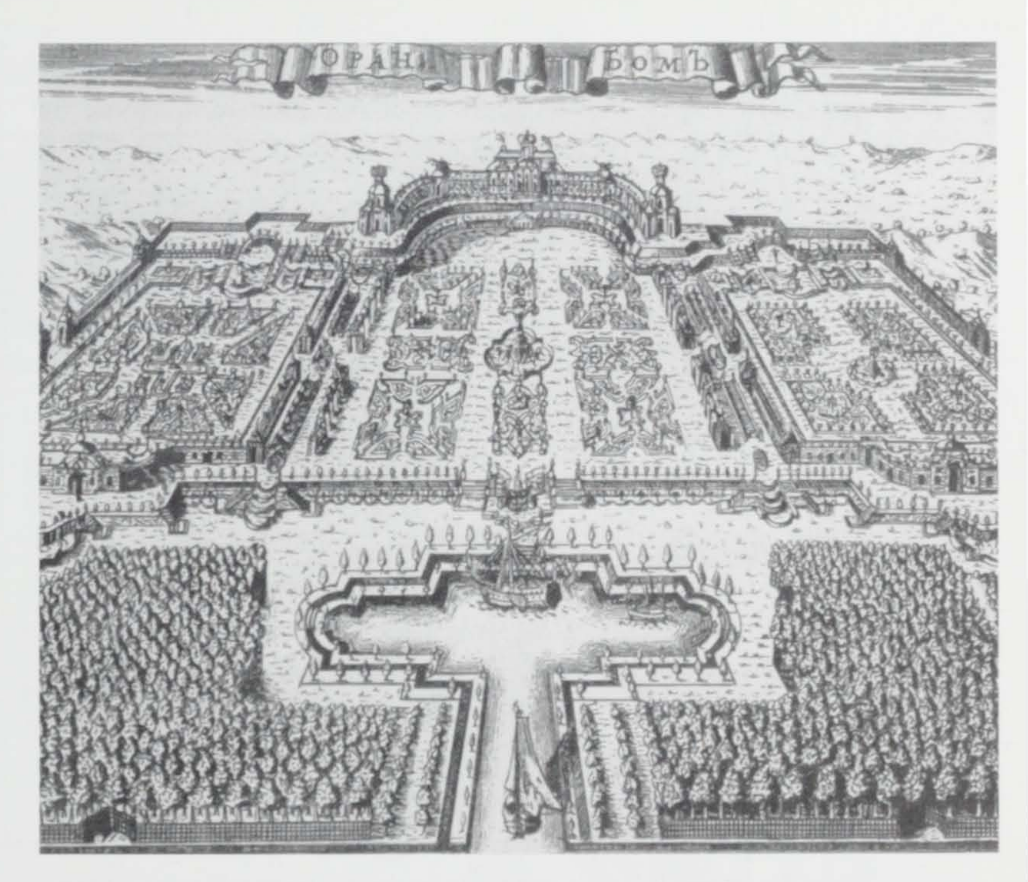


Abb. 125: Oranienbaum (Rus), Idealansicht von Hafen, Garten und Schloß

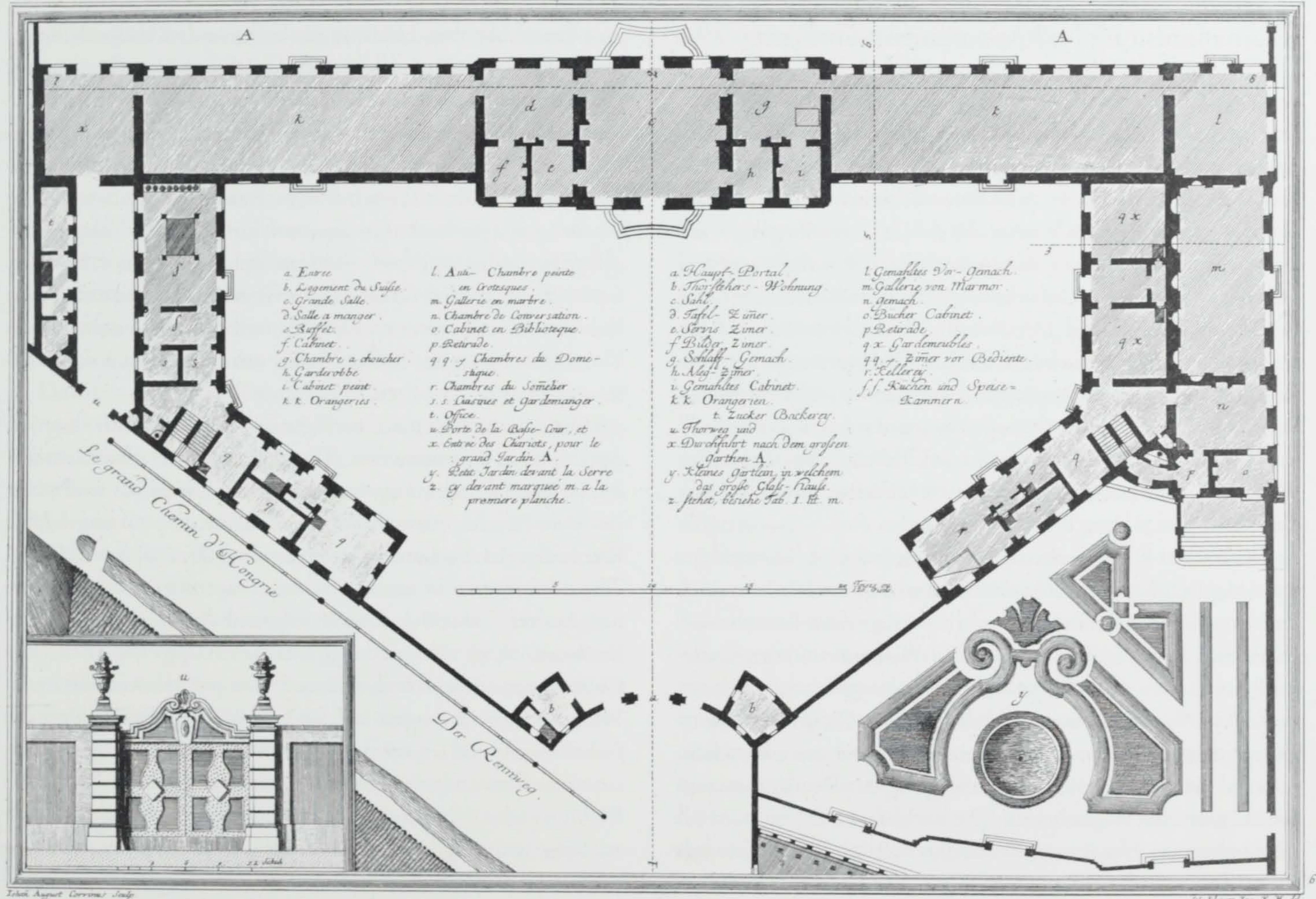
Achsen wird das zentrale Wohngebäude von niedrigen, in Sockelhöhe verbleibenden Nutztrakten flankiert, bei denen es sich offensichtlich um die ursprünglichen, für das Anwesen namengebenden, Orangeriesäle handelt. Die für die Aufzucht von Orangenbäumen entscheidenden Südfenster liegen an der Gebäuderückseite. Die

bei Pflanzensälen in der Regel nicht durchfensterte Nordseite erhielt wegen ihrer Ausrichtung auf den Garten ebenfalls eine großzügige Fenstergliederung. Den Schlußpunkt der Orangerietrakte bilden achteckige, aus zwei hohen Geschossen bestehende Pavillons.[47]

Die Analogie zum Unteren Belvedere besteht darin, daß der Mitteltrakt in Oranienbaum, anders als in Kassel und Darmstadt, ein komplettes Lusthaus darstellt, das ebenso gut ohne seitliche Orangeriesäle hätte errichtet werden können. Die beiden Eckpavillons ergänzen in Oranienbaum lediglich die Wohnfunktion des Mitteltrakts. Der östliche Eckpavillon nimmt zwei übereinanderliegende Säle auf, im westlichen befindet sich die Schloßkapelle, deren überlieferte Ausgestaltung allerdings erst aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammt. Der im Wohngebäude in der Mitte verwirklichte Bautyp ist im Belvederegarten und in Oranienbaum freilich verschieden. Oranienbaum folgt einem aufgesockelten Lusthaustyp mit erdgeschossigem Vestibül, repräsentativer Innentreppe und einem Festsaal nebst Appartements im erhöhten Piano nobile, wohingegen der Mittelpavillon des Unteren Belvedere dem bereits besprochenen ebenerdigen Lusthaustyp zugehört.

Als Ergebnis der typologischen Analyse des Unteren Belvedere ist festzuhalten, daß das Lusthaus im Mittelpavillon die zu beiden Seiten anschließenden Pflanzensäle dominierte. Entscheidend war der Wunsch nach einem ebenerdigen Lusthaus, wie es 1670 im Trianon de porcelaine im Park von Versailles im entwickelt worden war. Die Streckung des Lusthauses im Zentrum des Unteren Belvedere auf die Breite des Ziergartens hängt mit der Konzeption des architektonischen Terrassengartens zusammen. Der Umstand, daß man für diese Streckung auf Orangeriesäle zurückgriff, ist darauf zurückzuführen, daß Orangerien in Kombination mit Festsälen zu Beginn des 18. Jahrhunderts im Reich begehrte Bestandteile der Ziergärten waren. Hinzu kam aber auch, daß die Orangeriesäle das Untere Belvedere gegenüber dem oberen, durchgehend für Wohn- und Repräsentationszwecke vorgesehenen Hauptgebäude sichtbar unterordneten. Eine Alternative hätte durchaus bestanden, nämlich in der Anfügung von beiderseitigen Galerien, wie eine davon das Trianon de marbre als parterreflankierender Nordflügel mit dem Trianon-sous-bois verbindet (Abb. 119). Mit Galerien wäre das Untere Belvedere französischen Architekturvorstellungen entgegengekommen, denen zufolge die der Orangenaufzucht dienenden Nutztrakte nicht im Ziergarten, sondern in eigens dafür vorgesehenen Orangeriebereichen zu errichten waren.

Seite 285:
Abb. 126: Unteres Belvedere, Grundriß (Salomon Kleiner)



Iohan August Corvinus Sculp.

Jo. Kleiner Ing. K. M. del.

Plan du Batument d'en bas avec le grande Cour. Grund-Riss des untern Garten-Gebäudes.

Cum Privil. Sac. Caes. Majest. Hered. Jerem Wolff excud. Aug. Vind.

Raumanordnung und Appartementeinteilung

Im Unteren Belvedere ist der große Saal unmittelbar vom Vorhof aus zu betreten (Abb. 126). Es gibt weder ein Vestibül noch einen vorgezogenen Portikus, der den Gästen das überdachte Aussteigen aus der Kutsche ermöglicht hätte. An der Gartenseite verbleibt der Saal in der Fassadenflucht. Eine herausgestellte Saalfront, wie sie beispielsweise das gleichfalls ebenerdige Lustschloß Ráckeve auszeichnet (Abb. 114 und 115), wurde für das Untere Belvedere, dessen Gartenflügel zu über der Hälfte aus Nutzraum bestand, offensichtlich als nicht angemessen empfunden. An den großen Saal schließen zu beiden Seiten symmetrisch je ein großer und zwei kleine Räume an, die derart angeordnet sind, daß die großen Räume mit zwei Fensterachsen auf den Garten ausgerichtet sind, die kleinen mit je einer Fensterachse auf den Hof.

Die für den Eintretenden rechter Hand gelegene Raumgruppe nahm das Paradeappartement des Prinzen Eugen auf. Es setzte sich im Unteren Belvedere lediglich aus dem im großem Raum untergebrachten Paradeschlafzimmer, einem Kabinett und der Garderobe zusammen. Als Antichambre fungierte wahrscheinlich der große Saal.[48] Das Kabinett war als intimster Raum des Appartement de parade nur vom Paradeschlafzimmer aus zugänglich, während die Garderobe als wenig hochstehender Durchgangsraum sowohl vom Saal als auch vom Paradeschlafzimmer her betreten werden konnte. Der unterschiedlichen Wertigkeit von Kabinett und Garderobe trug Hildebrandt im Grundriß dadurch Rechnung, daß er die Trennwand zwischen den beiden Räumen aus der Mittelachse des Fenstertrumeaus rückte (Abb. 63). Das Kabinett erhielt dadurch eine symmetrische Fensterwand und einen nahezu quadratischen Grundriß, wohingegen die Garderobe querrechteckig ist und eine asymmetrische Fensterwand aufweist.[49] Die für den aus dem Vorhof in den Saal Eintretenden linker Hand gelegene Raumgruppe war der Geselligkeit gewidmet. Hier befand sich im großen Raum ein Speisezimmer, im quadratischen Kabinettraum ein weiteres Kabinett und im unterquadratischen Durchgangsraum das *Servis Zimmer* zur Präsentation des Tafelservices.[50]

Das Untere Belvedere verfügte ursprünglich auch über ein Appartement de commodité. Wie im Stadtpalais befand sich dieses in einiger Entfernung vom Appartement de parade und stellte eine dem Paradeappartement in vereinfachter Form nachgebildete Raumfolge dar. Es wurde zwar noch vor Anfertigung des kleinerschen Stichwerks in ein Konversationszimmer mit Anräumen umgestaltet,[51] läßt sich jedoch aufgrund der charakteristischen Raumaufteilung und der abgeschiedenen Lage innerhalb des Gebäudes plausibel rekonstruieren.[52] Die privaten Gemächer des Prinzen Eugen befanden sich im stadtseitigen Eckpavillon des Galerieflügels und setzten sich analog zum Paradeappartement aus einem großen und zwei kleinen Räumen zusammen. Der große Raum wandte sich mit zwei Fensterachsen dem Kleinen Garten zu. Seine ursprüngliche Bestimmung als Schlafzimmer erschließt

sich durch das Luna und Endymion darstellende Stuckmedaillon an der Decke und durch die Tapetentür in der stadtseitigen Wand.

Derartige Tapetentüren befanden sich typischerweise in einem Schlafzimmeralkoven und wurden privat genutzt. Ein versteckter, von Salomon Kleiner als *Retirade* bezeichneter Garderobenraum schloß sich an, der rückwärtig mit dem Dienstbotenbereich im westlichen Seitenflügel verbunden war. In einer Mauernische befand sich gemäß dem Stichwerk ein Nachtstuhl. Das ehemalige private Schlafzimmer war der einzige Raum des Unteren Belvedere, der zusätzlich zum Kamin[53] durch einen von den Dienstbotenräumen aus zu befeuernden Ofen beheizt werden konnte.

Das dem privaten Schlafzimmer stadtseitig angeschlossene Kabinett enthielt, zumindest zu jenem Zeitpunkt, als Kleiner das Untere Belvedere für das Stichwerk aufnahm, eine kleine Handbibliothek und knüpfte damit an die traditionelle Verbindung von Schlaf- und Studierzimmer an.[54] Das Besondere an diesem Kabinett war, daß Prinz Eugen an der Stadtseite über wenige Stufen in einen kleinen Garten gelangen konnte, an dessen stadtseitigem Ende sich das Gewächshaus der exotischen Pflanzen befand. Mit dem offiziellen Appartement de parade war das Appartement de commodité in der Weise verbunden, daß Prinz Eugen über die Marmorgalerie, den Groteskensaal und den westlichen Orangeriesaal direkt in das Paradeschlafzimmer gelangen konnte, ohne von den im großen Saal wartenden Gästen gesehen zu werden.

Vergleich mit dem Gartenpalais Mansfeld-Fondi

Als Vergleichsbau zur Beurteilung der Appartementeinteilung im Unteren Belvedere steht das verhältnismäßig gut dokumentierte, 1697 von Johann Lucas von Hildebrandt entworfene Gartenpalais des Prinz Eugen benachbarten Grafen Mansfeld Fürst Fondi zur Verfügung. Beim Tod des Bauherrn im Juni 1715 wurde ein Inventar angefertigt, dem der damalige Zustand von Gebäude und Garten zu entnehmen ist.[55] Die offiziellen und privaten Räume des Hausherrn waren zu diesem Zeitpunkt fertiggestellt, wohingegen der große Saal, die Galerie und weitere für die Geselligkeit vorgesehene Räume noch im Rohbau standen. Der als kaiserlicher Gesandter an den Höfen von Paris, Berlin, Turin und Madrid geschulte Graf Mansfeld Fürst Fondi[56] hatte der Ausstattung seines Appartements offenbar Priorität gegenüber dem großen Saal eingeräumt.

Die Anordnung des Paradeappartements des Hausherrn zur Rechten des Haupteingangs, die Prinz Eugen sowohl für das Untere Belvedere als auch später für das Obere Belvedere wählte, prägte bereits das Gartenpalais Mansfeld-Fondi (Abb. 127). Sie scheint ausgehend von Versailles ab 1700 im Reich kanonisch geworden zu sein[57]. Im Gartenpalais Mansfeld-Fondi folgten an der Gartenseite in den drei je zweiachsigen Räumen hintereinander in Enfilade zwei Antichambres und das private Schlafzimmer. Aus dem Inventar und den verfügbaren Grundrissen geht eindeutig hervor, daß es sich bei dem letzten Raum der gartenseitigen Enfilade, der

sich als Eckraum mit vier Fenstern durch eine besonders gute Durchlichtung auszeichnete, nicht etwa um das in dieser Stelle zu erwartende Paradeschlaf- oder auch Audienzzimmer handelte, sondern um das private Schlafzimmer des Hausherrn. Im privaten Schlafzimmer befand sich ein *Beth à L'Imperial ohne Bethgewandt,*[58] womit ein Himmelbett entweder ohne Vorhang oder ohne Decken gemeint war. An das private Schlafzimmer schloß sich an der Hofseite unmittelbar eine versteckte Dienstbotentreppe an,[59] was einen deutlichen Hinweis auf die private Nutzung darstellt.

Der Kulminationsraum des Appartements lag an der Hofseite des Gebäudes und war gleichfalls als Schlafzimmer eingerichtet. Im Inventar wurde dieses Schlafzimmer als *Paratizimmer* bezeichnet.[60] Seine Ausstattung mit achatfarbenen Damastspalieren und dem *en suite* bekleideten *Beth à L'Imperial sambt Bethgewandt* übertraf das private Schlafzimmer an Aufwand. Es besaß einen Tafelfußboden und einen besonders schönen Kamin aus weißem Marmor.[61] Das Paradeschlafzimmer lag Wand an Wand mit der zweiten Antichambre, mit der es durch zwei Türen verbunden war. Der Weg eines offiziellen Besuchers führte demnach im Anschluß an den großen Saal in Enfilade durch die beiden Antichambres an der Gartenseite, um dann rechter Hand in das Paradeschlafzimmer an der Hofseite zu münden. Das Paradeschlafzimmer wurde an seiner Ostseite von der Kapelle flankiert. Diese lag zwischen Vestibül und Paradeschlafzimmer und besaß damit sowohl einen Eingang für Außenstehende als auch einen exklusiv dem Hausherrn vorbehaltenen Zugang, der in einem Oratorium seitlich des Altars mündete.

An der Westseite des Paradeschlafzimmers schlossen Kabinett und Garderobe an. Das rot-grün spalierte Kabinett[62] lag dabei an der Hofseite und verfügte als Eckraum über drei Fensterachsen. Die einachsige Garderobe, beziehungsweise das *Fraun-Zimmer,*[63] wie es im Inventar heißt, befand sich zwischen Kabinett und Dienstbotentreppe und ließ sich dadurch sowohl für das Paradeschlafzimmer als auch für das private Schlafzimmer nutzen. Obwohl das Gartenpalais Mansfeld-Fondi einem aufgesockelten Lusthaustyp folgte, konnte man auch hier mittels einer Fenstertür aus dem Kabinett ins Freie treten und zwar auf die Dachterrasse der sockelhohen Wirtschaftstrakte.[64]

Für das Untere Belvedere ist die Appartementeinteilung im Gartenpalais Mansfeld-Fondi in mehrfacher Hinsicht aufschlußreich. Einmal mehr verdeutlicht der Vergleich mit dem Appartement des Gartenpalais Mansfeld-Fondi mit seinen zwei Antichambres die Kleinheit des Unteren Belvedere, in dem es ja keine eigenständige Antichambre gab. Zudem zeigt sich, daß es zumindest im vorstädtischen Bereich nicht ganz ungewöhnlich gewesen sein dürfte, den Kulminationsraum des Appartements als Paradeschlafzimmer und nicht, wie durch das habsburgische Zeremoniell vorgegeben, als Audienzzimmer einzurichten. Nicht ausschließen kann man derzeit, daß die Entscheidung für ein Paradeschlafzimmer im Gartenpalais Mansfeld-Fondi mit der diplomatischen Karriere des Hausherrn zusammenhing und in den Wiener Vorstadtpalais einen Sonderfall darstellte. Zur Einschätzung dieses Sachverhalts wäre die Untersuchung weiterer Vorstadtpalais an-

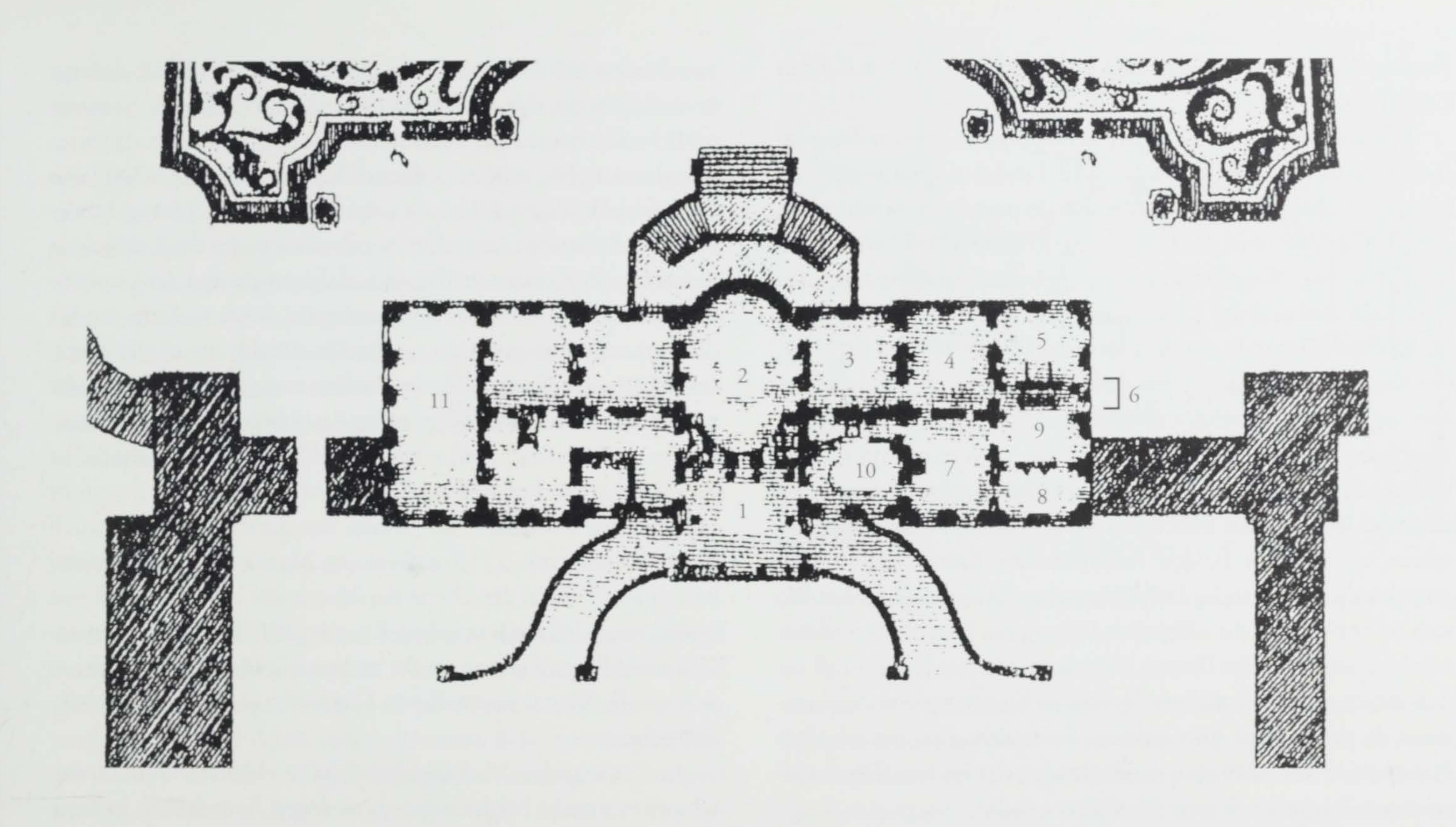


Abb. 127: Wien, Gartenpalais Mansfeld-Fondi mit Raumfunktionen gemäß dem Nachlaßinventar von 1715, 1 = Vestibül, 2 = großer Saal, 3 = 1. Vorzimmer, 4 = 2. Vorzimmer, 5 = privates Schlafzimmer, 6 = Dienstbotentreppe vom Keller bis zum Mezzanin, 7 = Paradeschlafzimmer, 8 = Kabinett mit Austritt auf die Dachterrasse, niedrige Raumhöhe, 9 = Garderobe, niedrige Raumhöhe, 10 = Kapelle, 11 = Galerie mit Austritt auf die Dachterrasse.

hand von Mobilieninventaren und möglichst bauzeitlichen Grundrissen erforderlich.

Bemerkenswerterweise folgte die Appartementeinteilung im Gartenpalais Mansfeld-Fondi trotz der Einrichtung eines gemeinhin dem französischen Appartement de parade zuzuordnenden Paradeschlafzimmers dem habsburgischen Schema, wie es im Abschnitt zur Wegeführung und Appartementeinteilung des Stadtpalais anhand des Leopoldinischen Trakts der Wiener Hofburg knapp vorgestellt wurde. Das private Schlafzimmer lag nicht, wie dies in Frankreich der Fall gewesen wäre, in räumlicher Entfernung vom Appartement de parade und war nicht in ein eigenständiges, dem Appartement de parade in vereinfachter Form nachgebildetes Appartement de commodité eingebunden, sondern folgte in Enfilade auf zwei offizielle Räume des Paradeappartements, nämlich die beiden Antichambres. Diese Situation ist grundsätzlich mit der des Leopoldinischen Trakts vergleichbar, wo sich in Enfilade an die offiziellen Räume die Inneren Gemächer anschlossen.[65] Für das Untere Belvedere läßt dies den Schluß zu, daß die dort bewerkstelligte räumliche Trennung von Appartement de parade und Appartement de commodité, die seit dem Planwechsel von 1698 auch das Stadtpalais des Prinzen Eugen auszeichnete, nicht der Wiener Norm entsprach.

Eine Forderung der französischen Architekturtheorie bestand darin, die Raumhöhe an die unterschiedliche Größe der Räume eines Appartements anzupassen in der Art, daß die großen Räume von Antichambre und Chambre höher zu sein hatten als die kleinen Räume des Kabinetts und der Garderobe.[66] Es ist deshalb bemerkenswert, daß im Gartenpalais Mansfeld-Fondi Kabinett und Garderobe weniger hoch als die übrigen Räume des Appartements waren. Die unterschiedlichen Raumhöhen im Gartenpalais Mansfeld-Fondi sind dem als originale Handzeichnung Hildebrandts erhaltenen Längsschitt zu entnehmen, der das Gebäude in der Achse der Kapelle, des Paradeschlafzimmers und der Garderobe schneidet.[67] Die Türen der Garderobe waren nicht in der Art der Zimmertüren gerahmt, sondern in Anlehnung an die Türen im Untergeschoß mit geohrten Profilen versehen. Die Garderobe nahm nur etwas mehr als die halbe Raumhöhe der übrigen Räume ein, so daß zwischen Garderobe und Mezzanin ein zusätzlicher Raum eingeschoben werden konnte. Mit dem Kabinett verfuhr Hildebrandt in der gleichen Weise, was daraus hervorgeht, daß dem Inventar von 1715 zufolge im Mezzanin neun Zimmer bestanden,[68] es auf der Ebene des Mezzanins laut Grundriß von Hildebrandt jedoch nur sieben Räume gab.[69] Bei den beiden zusätzlichen Mezzaninräumen der rechten Gebäudehälfte dürfte es sich um die Räume oberhalb von Garderobe und Kabinett gehandelt haben.

Im Gartenpalais Mansfeld-Fondi hatte Hildebrandt die architekturtheoretische Forderung nach niedrigen Raumhöhen in Kabinett und Garderobe mit Geschick verwirklicht. In Ráckeve wurde er ihr insofern gerecht, als er die beiden Kabinette außerhalb des Mittelpavillons in den seitlichen Nutztrakten anlegte, was eine niedrigere Raumhöhe als im angrenzenden Paradeschlafzimmer mit

sich brachte (Abb. 114 und 115).[70] Im Unteren Belvedere waren hingegen sämtliche Räume sowohl des Appartement de parade als auch des Appartement de commodité gleich hoch. Hier hätten niedrigere Decken in den Kabinetten und den Garderobenräumen am Außenbau eine unschöne Überschneidung der Fenster mit sich gebracht. Im Vergleich mit dem Gartenpalais Mansfeld-Fondi ist allerdings zu berücksichtigen, daß die Räume des Unteren Belvedere insgesamt viel niedriger waren. Während im Gartenpalais Mansfeld-Fondi die Wände bis zum Kranzgesims die doppelte Höhe der Zimmertüren erreichten, verblieb im Unteren Belvedere zwischen Türsturz und Kranzgesims nur die halbe Höhe der Türöffnungen.

Vergleich mit dem Trianon de porcelaine

Abschließend lohnt für das auf minimaler Grundfläche angelegte Paradeappartement des Unteren Belvedere ein Vergleich mit dem gleichfalls sehr kleinen Trianon de porcelaine, zumal dieses ja als maßgebliches Vorbild für den im Unteren Belvedere verwirklichten Bautyp des ebenerdigen Lusthauses herausgestellt werden konnte. Im Trianon de porcelaine (Abb. 128)[71] bestanden die Appartements des Königs und seiner Mätresse wie im Unteren Belvedere aus je einem großen Schlafzimmer an der Gartenseite, dem hofseitig eine kleine, dort zusätzlich vom Vestibül aus zugängliche, Garderobe zugeordnet war. Als Antichambre diente auch im Tria-

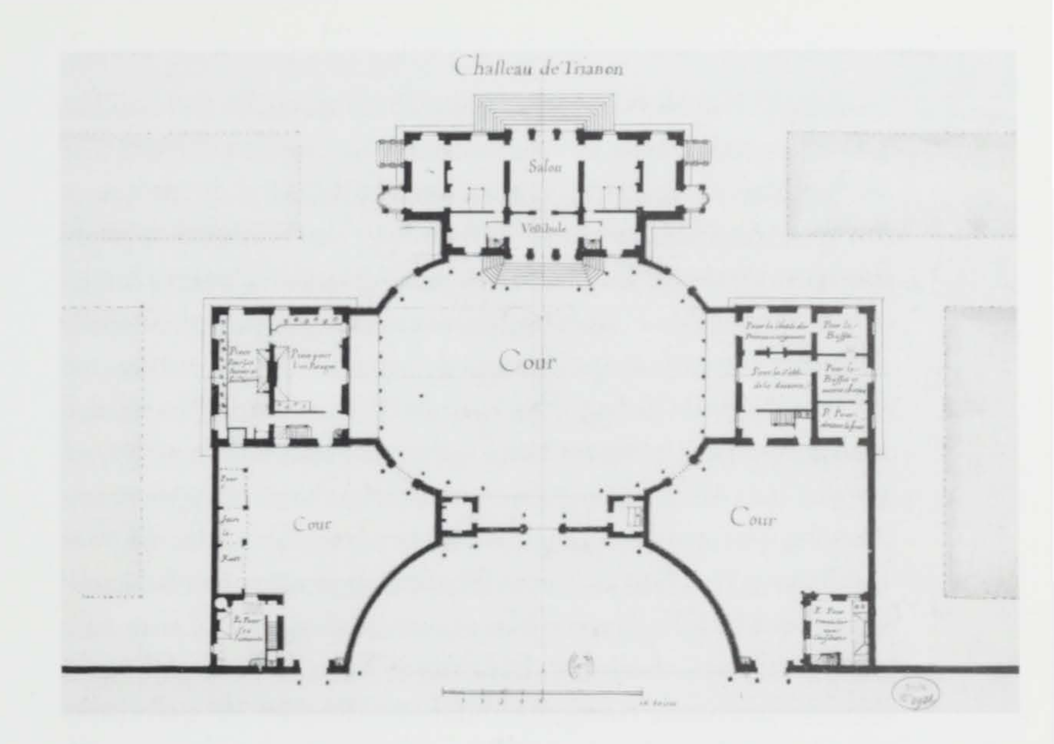


Abb. 128: Versailles, Trianon de porcelaine, Grundriß, Foto: Paris, Bibliothèque nationale de France

non de porcelaine der dort verhältnismäßig kleine Saal. Das dem Schlafzimmer angeschlossene Kabinett war im Trianon de porcelaine auf den Garten ausgerichtet und als Eckraum viel heller als das Kabinett im Unteren Belvedere, dessen einziges Fenster auf den Vorhof und somit nach Norden ausgerichtet war. Das Kabinett im Trianon de porcelaine öffnete sich über wenige Stufen direkt in den Garten, eine Disposition, die im Unteren Belvedere das Kabinett des Appartement de commodité auszeichnete.

Bei grundsätzlich ähnlicher Raumanordnung übertraf das Trianon de porcelaine das Untere Belvedere an Zweckmäßigkeit. Die Verbindung der Garderobe mit dem Vestibül und die gemessen am Unteren Belvedere vorteilhaftere Lage des Kabinetts verraten das entwerferische Geschick Louis Le Vaus und dessen Überlegenheit gegenüber Hildebrandt. Hinsichtlich der Kleinheit seiner Appartements könnte das Trianon de porcelaine dem Unteren Belvedere als Vorbild gedient haben, wobei davon auszugehen ist, daß Planmaterial des französischen Lusthauses Hildebrandt nicht vorgelegen hat. Andernfalls wäre eine getreuere Umsetzung des französischen Grundrisses zu erwarten gewesen. Der Austritt vom Kabinett in den Garten, der in Frankreich etwas später beispielsweise auch in Champs sur Marne anzutreffen ist, bedurfte zum Zeitpunkt der Entstehung des Unteren Belvedere offenbar nicht der unmittelbaren Anregung durch das Trianon de porcelaine. Hildebrandt hatte bereits 1697 im Gartenpalais Mansfeld-Fondi einen derartigen, dort freilich auf die Dachterrasse der Wirtschaftstrakte führenden Austritt realisiert, ohne daß das Gartenpalais Mansfeld-Fondi als aufgesockeltes Lusthaus bautypologisch im Zusammenhang mit dem Trianon de porcelaine gestanden hätte.

Die Ausstattung

Der Marmorsaal

Mit der Saalausstattung des Unteren Belvedere (Abb. 129–130 und Taf. 10) reihte sich Prinz Eugen erstmals in die österreichische Tradition der bunten Marmorsäle ein, die in Wien im Gartenpalais Liechtenstein mit der von Andrea Pozzo ab 1704 durchgeführten Saalausstattung begründet worden war[72]. In diesen Sälen verbindet sich der Glanz des für die Wandgliederung verwendeten farbigen Stuckmarmors und der teilweise vergoldeten Ornamente mit dem illusionistischen Deckenfresko zu einer festlich-luxuriösen Gesamtwirkung. Marmorsäle, die zeitlich zwischen demjenigen des Gartenpalais Liechtenstein und jenem des Unteren Belvedere entstanden sind, haben sich in Wien nicht erhalten, doch dürfte es in Anbetracht der damals regen Bautätigkeit mehrere Beispiele gegeben haben.

Der im Grundriß quadratische Saal des Unteren Belvedere zeigt im Aufriß an allen vier Seiten den gleichen Aufbau. Die an Hof- und Gartenseite durch die drei Fenster und die beiden dazwischenliegenden Trumeaus gegebene Fünfteilung wurde für die beiden den Appartements zugewandten Wände übernommen. Jeweils in der Mitte der appartementseitigen Wände befindet sich ein Kaminjoch, das von zwei Wandstreifen in der Breite der Fenstertrumeaus sowie von seitlichen Türen flankiert wird, die das Äqui-

valent zu den äußeren Fensterachsen bilden. Während Fenster-, Tür- und Kaminjoche eine bis zum Kranzgesims reichende braunrote Stuckmarmorverkleidung erhielten, wurden die dazwischenliegenden Wandstreifen oberhalb eines marmornen Sockellambris mit Scheinarchitektur freskiert. Weiß stuckierte Supraportenreliefs, die sich außer über den Türen auch über den Fenstern befinden, sowie die Weiterführung der rundbogigen Obergadenfenster als rundbogige Blendfelder in den Kamin- und Türjochen bewirkten eine zusätzliche Angleichung aller vier Saalwände.[73] Der Saal enthält auch eine architektonische Wandgliederung von vier geknickten Eckpilastern kompositer Ordnung. Da die Pilaster aus braunrotem Stuckmarmor und weißen Kapitellen bestehen, heben sie sich jedoch kaum von der angrenzenden Wandverkleidung ab. Ihre Unscheinbarkeit wird dadurch verstärkt, daß das ihnen zugeordnete Gebälk im Bereich des Konsolenfrieses auf untektonische Weise durch die Rundbögen der Stuckmarmorjoche unterbrochen wird.

Vervollständigt wurde die Ausstattung der Saalwände durch vermutlich acht Wandleuchter mit je zwei Kerzen, die man an den acht freskierten Wandstreifen zu erwarten hat. Der Kronleuchter mit weiteren 16 Kerzen war einer Beschreibung aus dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts zufolge aus vergoldetem Holz skulptiert[74] und stand dadurch im Rang deutlich hinter den beim Pariser Goldschmied Claude Ballin gefertigten Leuchtern des angrenzenden Paradeschlafzimmers zurück.

Thematisch ist der Saal dem Sonnengott und Musenführer Apoll gewidmet und damit inhaltlich als Gegenstück zu dem Herkules gewidmeten Saal im Stadtpalais zu begreifen. Im figürlichen, von Martino Altomonte[75] gemalten Teil des Deckenfreskos, das von dem 1715 zum dritten Mal im Auftrag des Prinzen Eugen aus Bologna angereisten Marcantonio Chiarini in bewährter Manier mit einem prächtigen Rahmen aus phantasievoller Scheinarchitektur umgeben wurde,[76] erscheint Apoll im Sonnenwagen (Abb. 130).[77] Seinem von vier Pferden gezogenen Triumphwagen eilen der Morgenstern Phosphorus und, als Einstimmung auf den im Anschluß an den Saal beginnenden Garten, eine blumenstreuende Flora voraus. Unterhalb der Apoll den Weg bereitenden Wolkenbank lagern die Personifikationen der sieben Musen. Als Abgesandter Apolls wendet sich der Götterbote Merkur einem in idealer Nacktheit dargestellten Jüngling zu, den man aufgrund des im Abschnitt zur Errichtung und Ausstattung des Unteren Belvedere erwähnten, auf den Sieg von Peterwardein im September 1716 anspielenden Spruchbandes mit Prinz Eugen zu identifizieren hat. Erweitert wurde die Apollthematik an den Wänden des Saals durch die weißstuckierten Supraportenreliefs mit den bekanntesten Szenen aus dem Leben Apolls.[78] Das Deckenfresko war auf den vom Hof aus Eintretenden ausgerichtet.

Einen Blickfang bilden bis heute die weißen, vollplastisch stukkierten Türken, die inmitten von Trophäenbündeln gefesselt über den beiden Kaminen sitzen (Abb. 129 und Taf. 10). Wegen der Konnotation als häuslichem Herd und Symbol des Hauses war der Saalkamin ein Ort, an dem traditionellerweise bedeutende, auf den Bauherrn bezogene Ikonographie angebracht wurde. Der Pro-



Abb. 129: Unteres Belvedere, Marmorsaal, Appartement- und Eingangsseite (historische Aufnahme)

minenz des Anbringungsortes entsprechend setzten die Figuren den stärksten plastischen Akzent im Saal und dominierten in dieser Hinsicht sogar die ebenfalls auffälligen Apollreliefs. Die durch die Trophäen angestimmte Türkenthematik wurde im Deckenfresko durch das auf den siegreichen Ausgang der Schlacht von Peterwardein im Sommer 1716 anspielende Spruchband weitergeführt.[79]

Die neuerdings vorgetragene Ansicht, das Saalfresko mit dem die Musen anführenden Apoll beziehe sich nicht auf die Türkenkriege, sondern auf den im März 1714 unterzeichneten Frieden von Rastatt am Ende des Spanischen Erbfolgekriegs[80] vermag angesichts der Dominanz der Türkentrophäen innerhalb der Wanddekoration nicht zu überzeugen. Der Umstand, daß sich Prinz Eugen im Gartenpalais auf die Türkensiege berief, obwohl diese zur Bauzeit bereits einige Jahre zurücklagen, dürfte auf den weder für Prinz Eugen noch für Karl VI. befriedigenden Ausgang des Spanischen Erbfolgekriegs zurückzuführen sein. Die weitaus glorreicheren Türkensiege waren zur Zeit der Erbauung des Unteren Belvedere die wichtigste Identifikationsquelle für Prinz Eugen. Im Saal des Unteren Belvedere zeigt sich dies nicht zuletzt daran, daß der erste nach Ende des Spanischen Erbfolgekriegs erneut gegen die Türken errungene Sieg von Peterwardein sofort zur Verherrlichung des Hausherrn in das Programm des Deckenfreskos aufgenommen wurde. Die im Anschluß an den Sieg von Peterwardein im Oktober gelungene Einnahme von Temesvár, die dem Kaiser den Banat sicherte, stellte in der Tat einen wichtigen Schritt zur Konsolidierung des Habsburgerreiches dar.



Abb. 130: Unteres Belvedere, Marmorsaal, Deckenfresko mit Apoll als Musenführer von Martino Altomonte



Die entscheidende Anregung für die Anbringung gefesselter Türken im Saal des Unteren Belvedere dürfte das Residenzschloß in Rastatt geliefert haben, das der volkstümlich als ‚Türkenlouis' bekannte Markgraf Ludwig Wilhelm von Baden-Baden ab 1700 durch Domenico Egidio Rossi errichten und durch bolognesische Künstler ausstatten ließ.[81] Im dortigen Saal (Abb. 131) bilden weiß stuckierte gefesselte Türken zwischen Trophäen einen ähnlich starken Blickfang wie im Unteren Belvedere.[82] Die ausdrucksstarken Skulpturen sitzen auf Gebälkstücken über roten Stuckmarmorpilastern kompositer Ordnung und scheinen die Stichkappen des Gewölbes zu tragen. Mit der Postierung der Rastatter Türkenskulpturen auf Gebälkhöhe könnte es zusammenhängen, daß im Unteren Belvedere die Türkenskulpturen innerhalb der Kaminjoche verhältnismäßig weit oben angebracht wurden. Bei anderen barocken Kaminen mit Trophäenschmuck befinden sich die Trophäen näher an der Kaminöffnung.[83] Die These der Rezeption der Rastatter Türkenskulpturen im Unteren Belvedere wird dadurch gestützt, daß sich Prinz Eugen im Winter 1713/14 im Rastatter Schloß aufgehalten hat, wo er zusammen mit Maréchal Duc de Villars die Bedingungen des Friedensvertrags von Rastatt aushandelte. Hinzu kommt, daß der 1707 verstorbene baden-badische Markgraf Ludwig Wilhelm ein Cousin des Prinzen Eugen und dessen Wegbereiter im kaiserlichen Heer war.

Zum Marmorsaal des Unteren Belvedere wurde vor einigen Jahren die These vorgetragen, Chiarini könnte außer der Scheinarchitektur auch die traditionellerweise Hildebrandt zugeschriebene

Abb. 131: Rastatt, Residenzschloß, Marmorsaal, sogenannter Ahnensaal

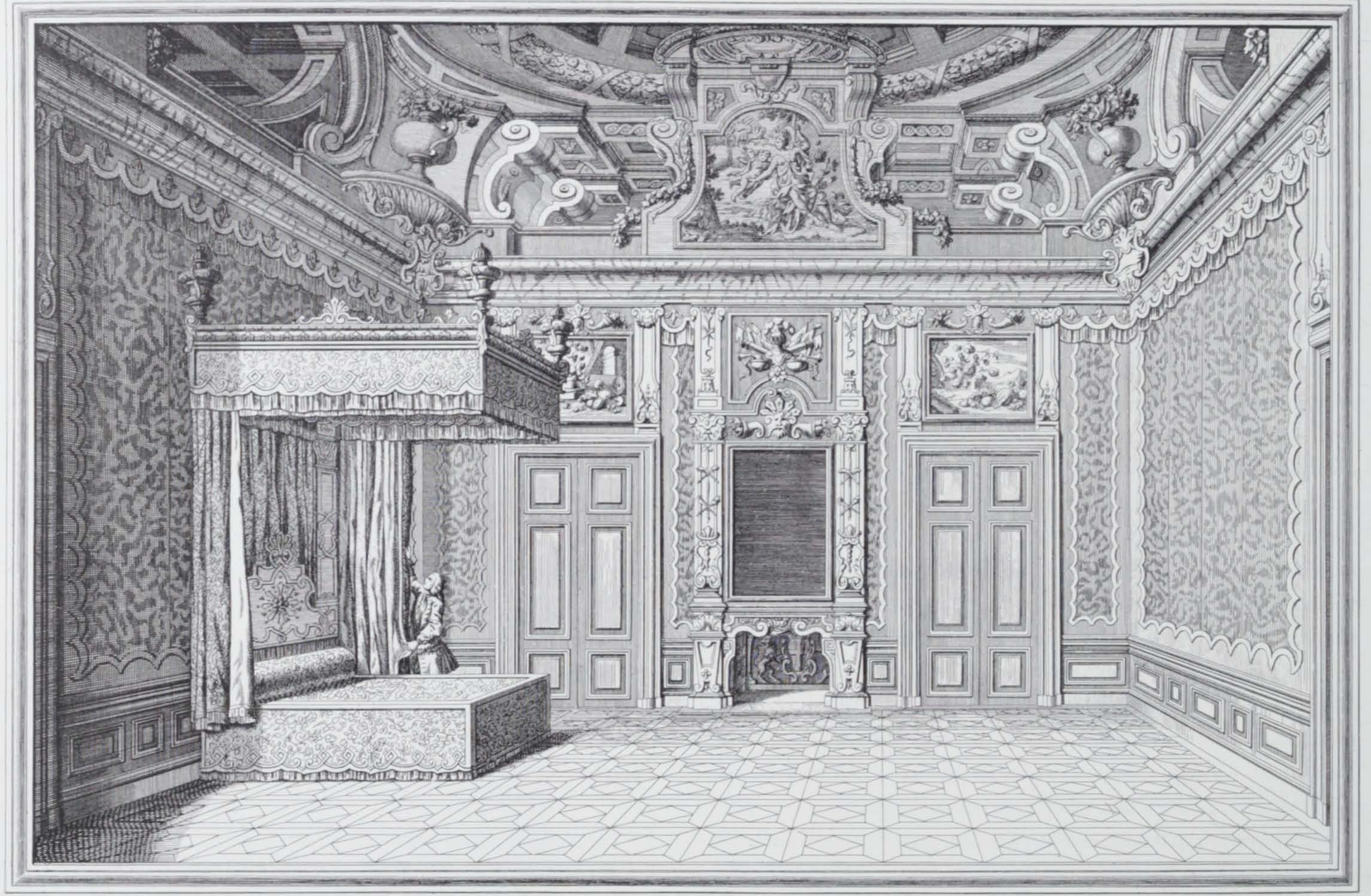
stuckmarmorne Wandverkleidung entworfen haben.[84] In der Tat läßt die untektonische Wandgliederung, bei der Pilasterordnung und Gebälk nur noch dekorative Relikte einer kanonischen Saalgliederung etwa im Sinne Palladios diesbezüglicher Musterentwürfe[85] darstellen, an einen nicht primär architektonisch ausgebildeten Entwerfer denken. Insbesondere die Tendenz, verschiedene in sich abgeschlossene Elemente, wie Supraporten und Rundbogenblenden, verhältnismäßig unverbunden übereinander anzuordnen, läßt Zweifel an der alleinigen Urheberschaft Hildebrandts aufkommen. Gegen Chiarini als Erfinder der Raumkonzeption ist jedoch der Trophäendekor über den Kaminen und in den Raumecken anzuführen, insbesondere die Tatsache, daß er zum Teil zeitgenössisches Kriegsgerät wiedergibt, wohingegen Chiarini in den Freskodekorationen etwa der Villa Albergati in Zola Predosa oder des Palazzo Mansi in Lucca stets antike Trophäen dargestellt hat. Die bei Chiarini immer wieder ähnlichen aufgebauten Trophäenbündel finden sich im Unteren Belvedere unverkennbar in den von Chiarini nach einem bewährten Bologneser Schema geschaffenen fingierten Anräumen der Kaminwände (Taf. 10).[86] Möglicherweise zeigt sich in der untektonischen, zudem in besonderem Maße auf Angleichung aller vier Saalwände bedachten Wandgliederung die Mitwirkung des Tapezierers Claude Le Fort du Plessy. Zum Vergleich läßt sich die von Le Fort du Plessy um 1719 entworfene raumhohe Vertäfelung der kaiserlichen Gemäldegalerie in der Wiener Stallburg heranziehen, die eine ähnlich unverbunden wirkende Anordnung ähnlich proportionierter Einzelelemente zeigt.[87]

Das Paradeappartement

Das Paradeappartement des Unteren Belvedere vertritt mit wandsymmetrisierend angeordneten, spiegelbesetzten Kaminjochen, stoffbespannten Wänden, freskierten Decken und mit Parkettböden den gleichen Ausstattungstyp wie das Paradeappartement des Stadtpalais. Es mußte im Rang jedoch weit unter dem Paradeappartement des Stadtpalais bleiben, da einem Gartengebäude aus Gründen der Angemessenheit nicht die gleiche Stufe der Ausstattung zukommen konnte wie dem zum Hauptwohnsitz ausgebauten Stadtpalast. Die zur Rangabstufung der Paraderäume eingesetzten Mittel werden im folgenden anhand eines Vergleiches mit der Ausstattung des Stadtpalais ergründet. Da das Untere Belvedere zu der Zeit, aus der die ausführlichen Beschreibungen des Stadtpalais und des Oberen Belvedere stammen, an Bedeutung eingebüßt hatte, liegen zu den verwendeten Farben keine Angaben vor.[88] Die flämische Gesandtschaft erwähnte nach ihrem Besuch des Unteren Belvedere im April 1716 die damals zumindest teilweise fertiggestellten Paraderäume mit keinem Wort; offensichtlich erschien die ihr dargebotene Erläuterung der Gartenplanung weitaus wichtiger.

Das Paradeschlafzimmer

Im Paradeschlafzimmer des Unteren Belvedere (Abb. 132) nahm das Kaminjoch, gleich jenem im Paradeschlafzimmer des Stadt-



Chambre a coucher. Schlaff-Gemach.

4

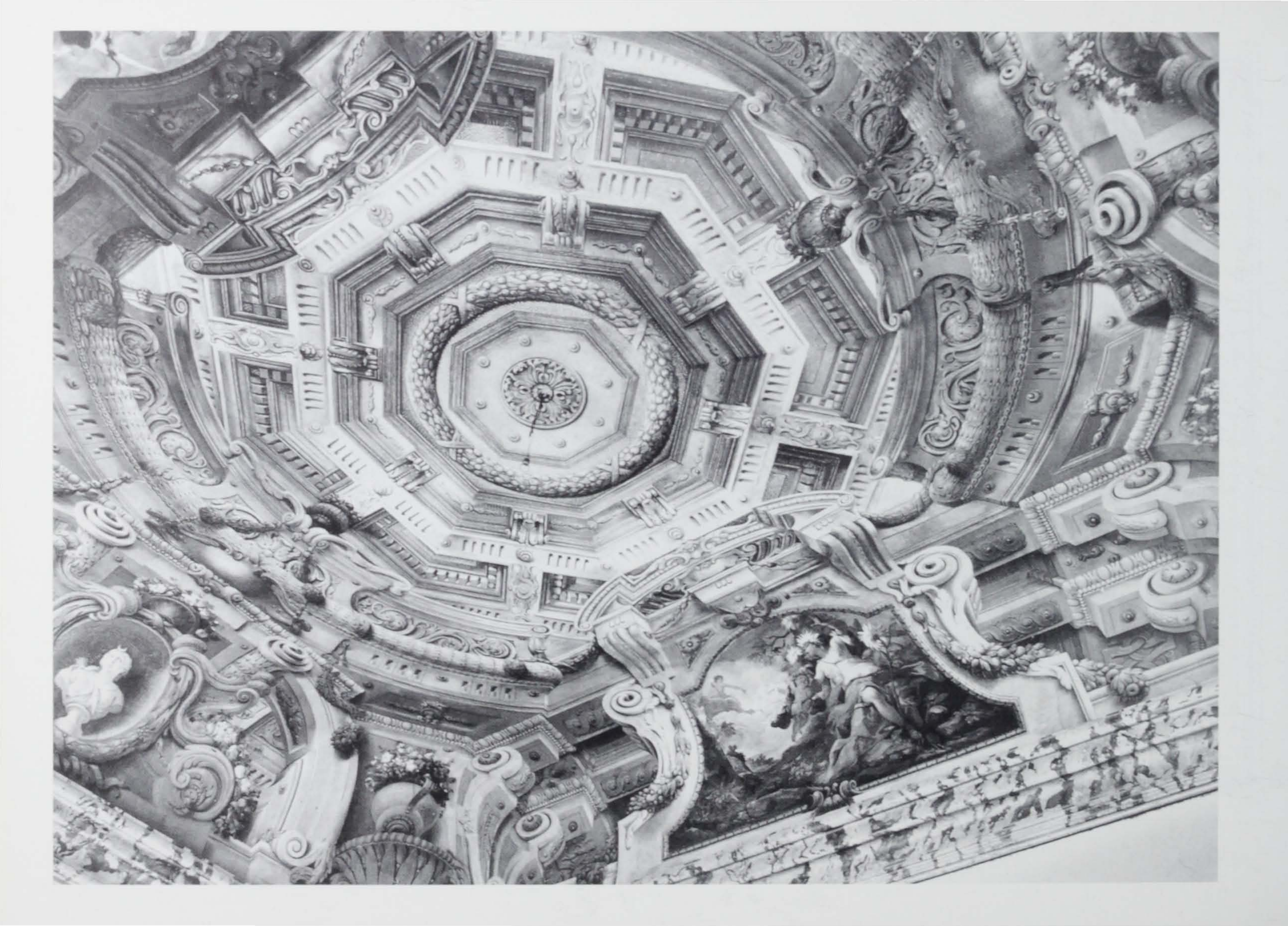
Sal. Kleiner I. El. M. del. Cum Pr. Sacr. Cæs. Maj. Hæred. Ier. Wolffy excud. Aug. Vind. Ioh. Iacob Greßman Sculp.

palais (Abb. 25), die Mitte der hofseitigen Wand ein. Die Unterordnung gegenüber dem Kaminjoch im Paradeschlafzimmer des Stadtpalais zeigte sich darin, daß der Spiegel nur wenig mehr als die Hälfte des zwischen Kaminöffnung und Deckengesims zur Verfügung stehenden Platzes einnahm, wohingegen er im Stadtpalais nahezu bis zum Gesims reichte. Zudem war er nicht rundbogig, sondern rechteckig. Der oberhalb des Spiegels verbleibende Raum wurde durch ein wohl vergoldetes Relief mit Kriegstrophäen ausgefüllt. Die Kaminwand, die Salomon Kleiner auf seinem Stich frontal wiedergab, entwickelte auch im Unteren Belvedere eine beeindruckende Monumentalität. Diese beruhte darauf, daß das Kaminjoch symmetrisch von Türen flankiert wurde, deren Türstürze auf der gleichen Höhe wie der obere Rahmen des Spiegels lagen. Die rechteckigen Supraportengemälde entsprachen somit in der Größe dem Trophäenrelief. Die durch Symmetrie und Klarheit der Wandgliederung hervorgerufene Monumentalität bezeugt, daß die Rangabstufung im Paradeschlafzimmer des Unteren Belvedere gegenüber jenem des Stadtpalais sich lediglich in den eingesetzten Mitteln widerspiegelte. Das künstlerische Niveau der Raumkonzeption war gleichgeblieben.

Eine weitere Rangabstufung gegenüber dem Paradeschlafzimmer des Stadtpalais zeigte sich in der weniger majestätischen Stellung des Paradebetts. Es befand sich an der Trennwand zum angrenzenden Orangeriesaal, so daß ein vom Marmorsaal aus eintretender Besucher das Bett frontal vor sich sah. Dies entsprach der Situation im Stadtpalais. Die das Bett hinterfangende Wand war allerdings nicht symmetrisch gestaltet, da die Enfiladetür zum Orangeriesaal kein Pendant erhalten hatte. Innerhalb des zwischen Tür und Zimmerecke verbleibenden Wandfeldes war das Bett genau in der Mitte aufgestellt (Abb. 126).

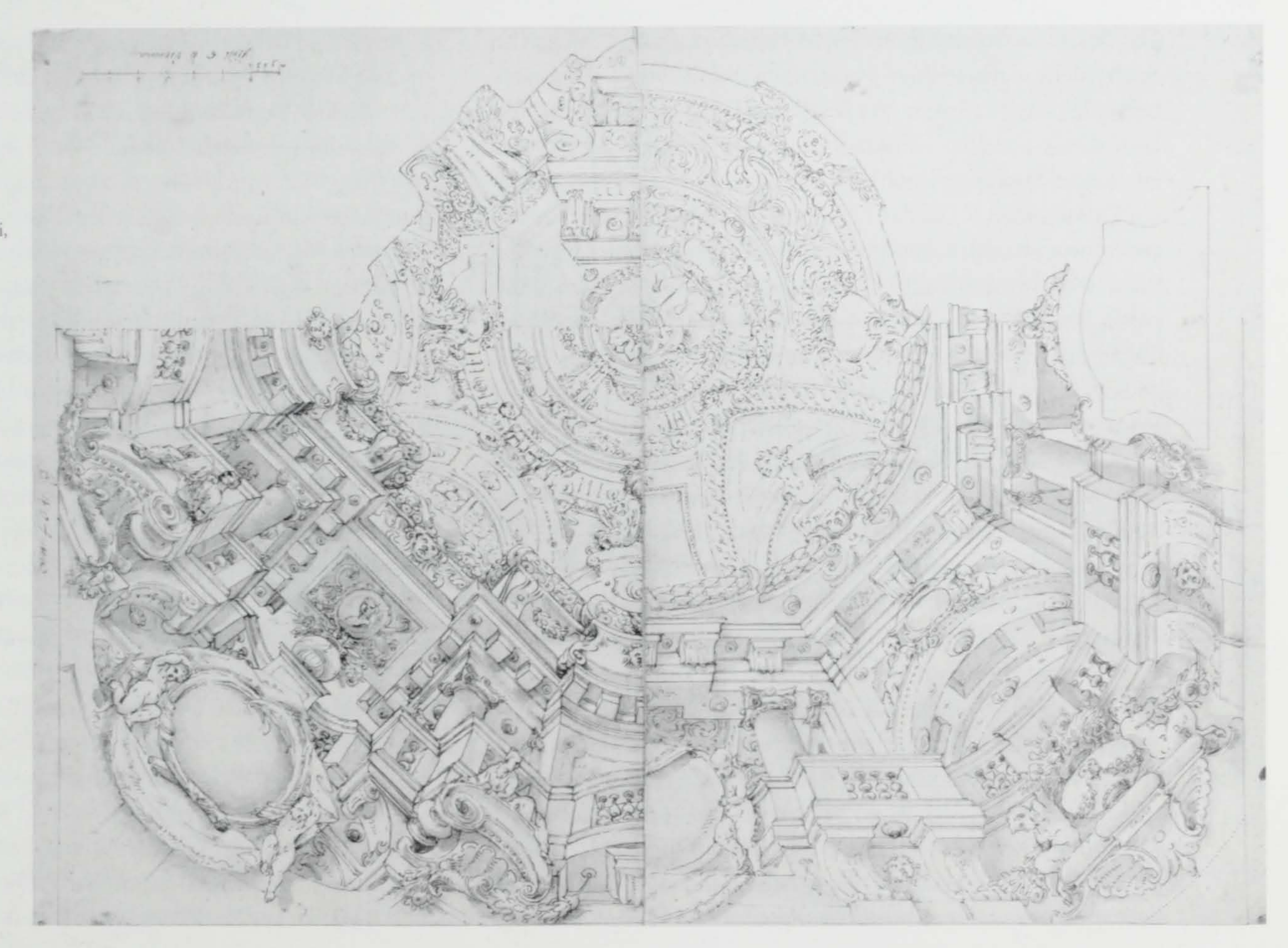
Das Wandspalier im Paradeschlafzimmer des Unteren Belvedere war wie jenes im Paradeschlafzimmer des Stadtpalais einfarbig. Im Unterschied zum Stadtpalais wurde jedoch auf die gestickten Vertikalborten verzichtet. Statt dessen erhielten die einzelnen, durch Zimmerecken und Türen begrenzten Wandabschnitte eine Einfassung mit farblich abgesetzten Stoffbordüren. Dem kleinerschen Stich nach zu urteilen, handelte es sich bei der Wandbespannung um Moiréseide.[89] Seide wurde wegen ihren kühlenden Eigenschaften bevorzugt für sommers bewohnte Räume verwendet, was sich sowohl für das Reich[90] als auch für Paris[91] nachweisen läßt. In Paris war es zudem gebräuchlich, für ein und dasselbe Appartement zwischen Sommer- und Wintergarnituren zu unterscheiden und die Spaliere jedes halbe Jahr zu wechseln. Als Gegenstück zur sommerlichen Seide sah man dort für den Winter die wärmeren Samtbeschläge vor,[92] wie sie Prinz Eugen im Stadtpalais, in Einklang mit dessen vorwiegend winterlicher Nutzung, hatte anbringen lassen. Die Verwendung von Seidenstoff ließ somit die Wohnräume des Unteren Belvedere als Sommerappartement erkennen.

Seite 298: Abb. 132: Unteres Belvedere, Paradeschlafzimmer (Salomon Kleiner)



Seite 300:
Abb. 133: Unteres Belvedere, Paradeschlafzimmer, Plafond mit Scheinarchitektur von Marcantonio Chiarini

Abb. 134: Marcantonio Chiarini, Entwurf für die Decke des Marmorsaals des Unteren Belvedere, Wien, Albertina, Inv.-Nr. 1403



Die Türen, Sockellambris und wohl auch die auf dem kleinerschen Stich nicht dargestellten Fensterläden und Fensterlaibungen bestanden aus Nußbaum und besaßen lediglich vergoldete Profile. Den damit erzielten Farbklang zeigen heute noch die original erhaltenen Supraportenrahmen mit ihren aufgesetzten vergoldeten Ornamenten.[93] Ob das Paradeschlafzimmer des Unteren Belvedere wie jenes des Stadtpalais einen Trumeauspiegel besaß ist nicht bekannt, aber wahrscheinlich. Für das, wie bereits im Stadtpalais, parallel zu den Wänden verlegte Parkett wählte man kleine Tafeln mit im Zentrum über Eck gestellten Platten. Diese Verlegetechnik und das Muster wurde für sämtliche Paraderäume des Unteren Belvedere und des Oberen Belvedere variationslos beibehalten.[94] Die vier teilweise in situ erhaltenen Supraportengemälde stellten Früchte- und Blumenstilleben in Kombination mit Ruinenfragmenten dar.[95] Stillebenmalerei war in der barocken Gattungshierarchie ganz unten angesiedelt, da nur leblose Gegenstände wiederzugeben waren. Hingegen rangierten die von den Supraporten des Stadtpalais dargestellten mythologischen Sujets mit der Darstellung von Menschen und der Umsetzung literarischer Vorlagen an oberster Stelle der Skala.[96]

Die nachdrücklichste Rangabstufung führte das heute noch vorhandene Deckenfresko vor (Abb. 133). Die Architekturmalerei Marcantonio Chiarinis überzieht hier den gesamten Plafond. Sie imitiert eine aus hölzernen Kassetten gebildete achteckige Flachkuppel, die sich durch eine scheinbar indirekte Beleuchtung hell von der travertinfarbenen Pendentivzone abhebt.[97] Der Verzicht auf den bei den Bologneser Quadraturisten üblichen Himmelsausblick und die darin eingefügte mythologische Szene war äußerst selten und allenfalls für Kabinette üblich.[98] In einem Paradeschlafzimmer, das ja innerhalb eines Appartements den höchsten Rang beanspruchte, war er atypisch und mit Sicherheit auf die Rangfolge von Stadt- und Gartenpalais zu beziehen.[99] Die Figurenszenen Martino Altomontes beschränken sich auf die Felder der seitlichen Lunetten. Sie geben mit Luna und Endymion sowie Apoll und Klythia[100] wohlbekannte Schlafzimmerthemen wieder. Wie aus einer in der Albertina aufbewahrten Entwurfszeichnung Chiarinis für die Deckenfreskierung im Marmorsaal des Unteren Belvedere (Abb. 134) hervorgeht, war anfangs nicht einmal für den Marmorsaal eine zentrale Figurenszene geplant.[101] Wäre diese Planung zur Ausführung gelangt, so wäre der nachgeordnete Rang des Gartenpalais gegenüber dem Stadtpalais auf eine besonders drastische Art vermittelt worden. Möglicherweise meinte man, im Saal des Unteren Belvedere zu einer derart nachdrücklichen Abstufung greifen zu müssen, weil sich der gewählte Ausstattungsmodus des farbigen Marmorsaales grundlegend von dem für den Saal des Stadtpalais gewählten Modus der wandfüllenden, goldgerahmten Schlachtengemälde unterschied. Die gänzlich verschiedenen Saaltypen ließen sich nicht durch subtile Variationen hierarchisieren, wie dies in den Paraderäumen gelang. Daß das Deckenfresko schließlich doch mit einer mythologischen Szene ausgeführt wurde, könnte daran gelegen haben, daß im Festsaal, wo gängigerweise eine allegorische Darstellung vom Ruhm des Bauherrn kündete,

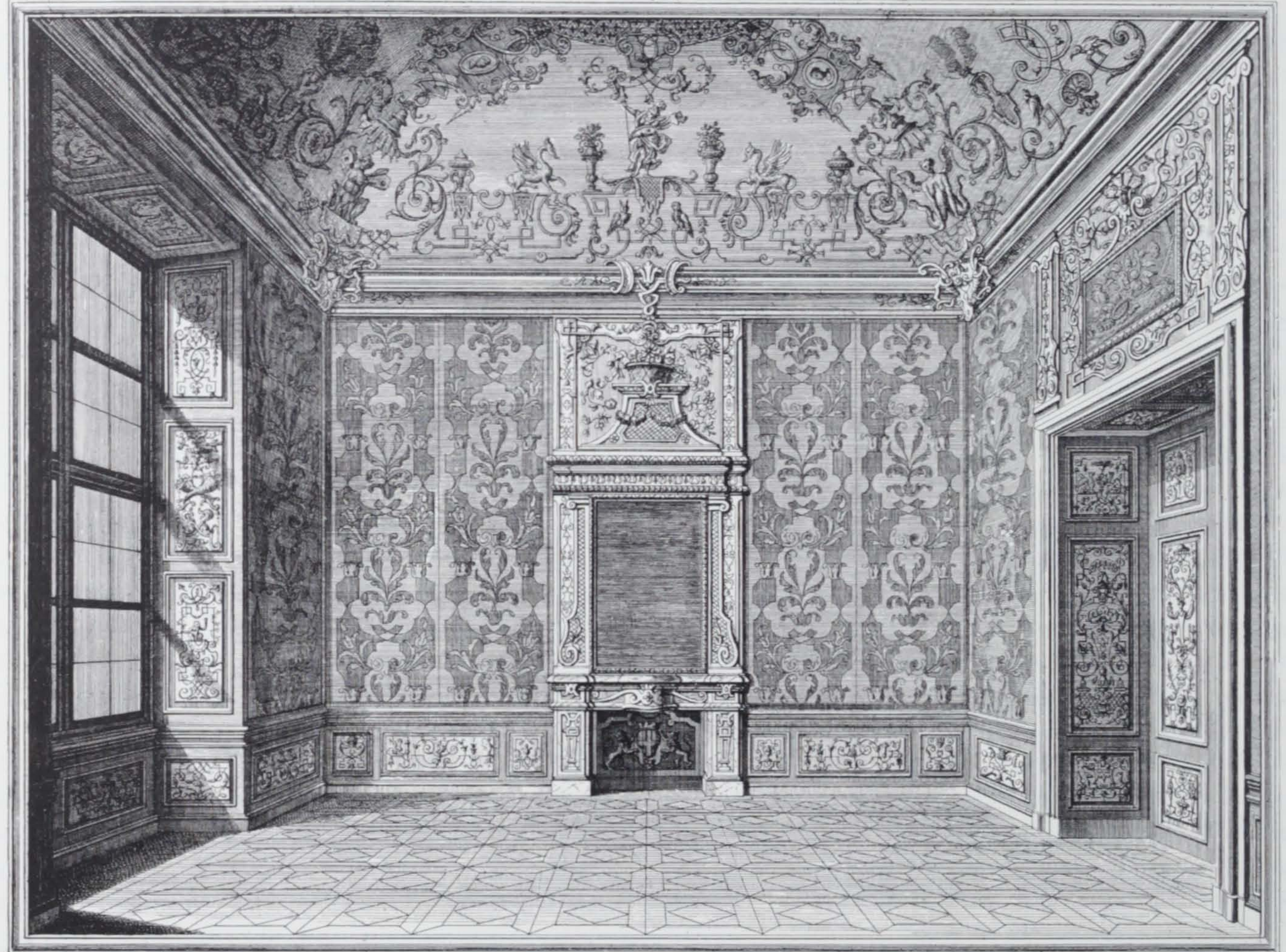
trotz der im Barock geläufigen Abstufung der Mittel der Verzicht auf ein figürliches Deckengemälde eher als Mangel denn als Mittel zur Hierarchisierung der Wohnsitze empfunden worden wäre.

Die Leuchtergarnitur für das Paradeschlafzimmer und ein silbernes Kamingitter bestellte Prinz Eugen bei dem renommierten Pariser Gold- und Silberschmied Claude Ballin.[102] Dies geht aus einem Brief des Prinzen Eugen vom 5. Dezember 1714 an Léopold-Philippe Duc d'Arenberg hervor.[103] Wie bereits im Zusammenhang mit der Modernisierung des Belvederegartens gemäß den Gartenbauprinzipien der französischen Régence ausgeführt wurde, hatte Arenberg Prinz Eugen im Winter 1713/14 mit zu den Friedensverhandlungen nach Rastatt begleitet und sich anschließend bis Anfang des Jahres 1716 in Paris aufgehalten.[104] Dort betreute er den Auftrag des Prinzen Eugen bei Ballin, indem er sich mehrere Male in dessen Atelier vom Fortschritt der Arbeiten überzeugte und die Bezahlung koordinierte. Die Leuchtergarnitur bestand aus Girandolen, Wandleuchtern und einem Kronleuchter. Aufgrund ihrer Kostbarkeit kann sie sich zusammen mit dem silbernen Kamingitter nur im Paradeschlafzimmer befunden haben. Die gleichfalls im Brief genannten Kamingitter aus Bronze dürften die Kamine der übrigen Räume geziert haben. Die Nachricht der in Paris angefertigten Lüster bezeugt einmal mehr, daß die Ausstattung des Paradeappartements des Unteren Belvedere dem Stadtpalais zwar im Rang untergeordnet werden, im künstlerischen Niveau jedoch nicht nachstehen sollte. Es wurde sowohl die typologische Ausrichtung nach Paris beibehalten als auch der finanzielle und organisatorische Aufwand für die aus Paris bezogenen Einzelstücke.

Das Kabinett

Das dem Paradeschlafzimmer zugeordnete, in seiner Ausstattung gänzlich verlorene Kabinett (Abb. 135) folgte als Goldkabinett mit Groteskendekor dem durch den entsprechenden Raum im Stadtpalais vorgegebenen Kabinettyp. Die Farbgebung des bei Salomon Kleiner als *Cabinet peint* bezeichneten Raumes[105] ist nicht überliefert. Die hier vorgenommene Einschätzung, der beherrschende Farbton sei Gold gewesen, gründet darauf, daß die zu einem Goldkabinett passende schwere Farbgebung von Braun und Gold für das Paradeschlafzimmer durch die erhaltenen Supraportenrahmen belegt ist. Die seit Beginn des 18. Jahrhunderts in Frankreich favorisierte weißgrundige Innendekoration mit wenigen goldenen Akzenten spielte im Paradeappartement des Unteren Belvedere keine Rolle.

Im Vergleich zum Goldkabinett des Stadtpalais (Abb. 41) fehlten im Goldkabinett des Unteren Belvedere die kostspieligen Statussymbole von Porzellan und wandfüllenden Spiegeln. Anstelle der Holzvertäfelung im Stadtpalais besaß das Goldkabinett im Unteren Belvedere lediglich ein Spalier, das jedoch außerordentlich prächtig gewesen zu sein scheint. Es bestand vermutlich aus Seide, die in zwei miteinander stark kontrastierenden Farben bemalt



5

Cabinet peint. Gemahltes Cabinet.

Sal. Kleiner I. El. M. del. Cum Priv. Sacr. Cæs. Maj. Hæred. Ier. Wolffii excud. Aug. Vind. Ioh. August Corvinus Sculp.

war.[106] Die im Rapport wiederkehrenden großen Muster standen spiegelsymmetrisch zur Mittelachse jeder Bahn, wodurch eine groteskenähnliche Struktur erzielt wurde. Eine ausgeklügelte Anordnung der Stoffbahnen unterstützte die symmetrische Aufteilung der Zimmerwände, die an der etwas breiteren Seite durch das Kaminjoch in der Mitte, an den etwas schmäleren Seiten durch die Tür, beziehungsweise das Fenster bewirkt wurde.

Wie im Kabinett des Stadtpalais wurde auch im Kabinett des Unteren Belvedere die Vertäfelung mit Grotesken auf Goldgrund bemalt. Da sich die Vertäfelung im Goldkabinett des Unteren Belvedere jedoch auf den Sockellambris, die Fensterlaibungen und Fensterläden sowie auf die Türlaibungen und Türblätter beschränkte, setzten die goldgrundigen Groteskenmalereien, gemessen am Goldkabinett des Stadtpalais, einen sparsamen Akzent. Innerhalb des Paradeappartements des Unteren Belvedere war das Goldkabinett der einzige Raum mit goldgrundigem Groteskendekor. Das vom frühen Louis quartorze herzuleitende Dekorationselement diente hier zur Auszeichnung des wertvollsten Raums und wurde dabei in jener Weise eingesetzt, in der es im Stadtpalais die gesamte Paraderaumfolge bestimmte.

Das Goldkabinett im Unteren Belvedere wurde von einem bemalten Plafond mit Groteskendekor überfangen. Die Farbstellung hat man sich höchstwahrscheinlich goldgrundig mit bunten Grotesken vorzustellen. Der Aufbau des Groteskendekors betonte die beiden Diagonalen des nahezu quadratischen Plafonds. In den Ecken hockten unter glockenförmigen Baldachinen Mischwesen. Darüber begannen Bandlwerkgespinste, die zu einem aus Gitterwerk, *de mosaïque*, gebildeten Kranz überleiteten, der eine bei Kleiner nicht abgebildete Rosette im Zentrum des Plafonds umgab. Entlang des Gesimses verliefen locker gefügte Bänder und Ranken, die lambrequinbehängte Sockel für Vasen, Räucherpfannen und geflügelte Pferde ausbildeten. In der Mitte der beiden etwas längeren Seiten befand sich je eine kleine mythologische Gottheit. Oberhalb der Kaminwand war Minerva mit zwei im Sockel versteckten Eulen zu sehen; das ihr gegenüberliegende Pendant könnte Mars dargestellt haben. Abgesehen von diesen beiden kleinfigurigen Gottheiten trug der Plafond keine tiefschürfenden Themen vor.

Typologisch ist der ganz von Grotesken ausgefüllte Plafond von Paris herzuleiten, wo er in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre des 17. Jahrhunderts von Jean Berain entwickelt worden war (Abb. 136).[107] Sein zeitgenössischer Name, *plafond en forme d'impériale*, rührt von der rein ornamentalen, auf mythologische Themen verzichtenden Gestaltung her. Diese war zuvor nur an bestickten Betthimmeln und am ebenfalls bestickten inneren Wagendach von Kutschen anzutreffen gewesen, die wiederum wegen ihrer geschweiften, an die Kaiserkrone erinnernden Bedachung, als *en impériale* bezeichnet wurden.[108] In vielen Bauten blieb der *plafond en impériale* den Kabinetten vorbehalten, wie dies auch im Unte-

Seite 304:

Abb. 135: Unteres Belvedere, Goldkabinett oder auch cabinet peint (Salomon Kleiner)

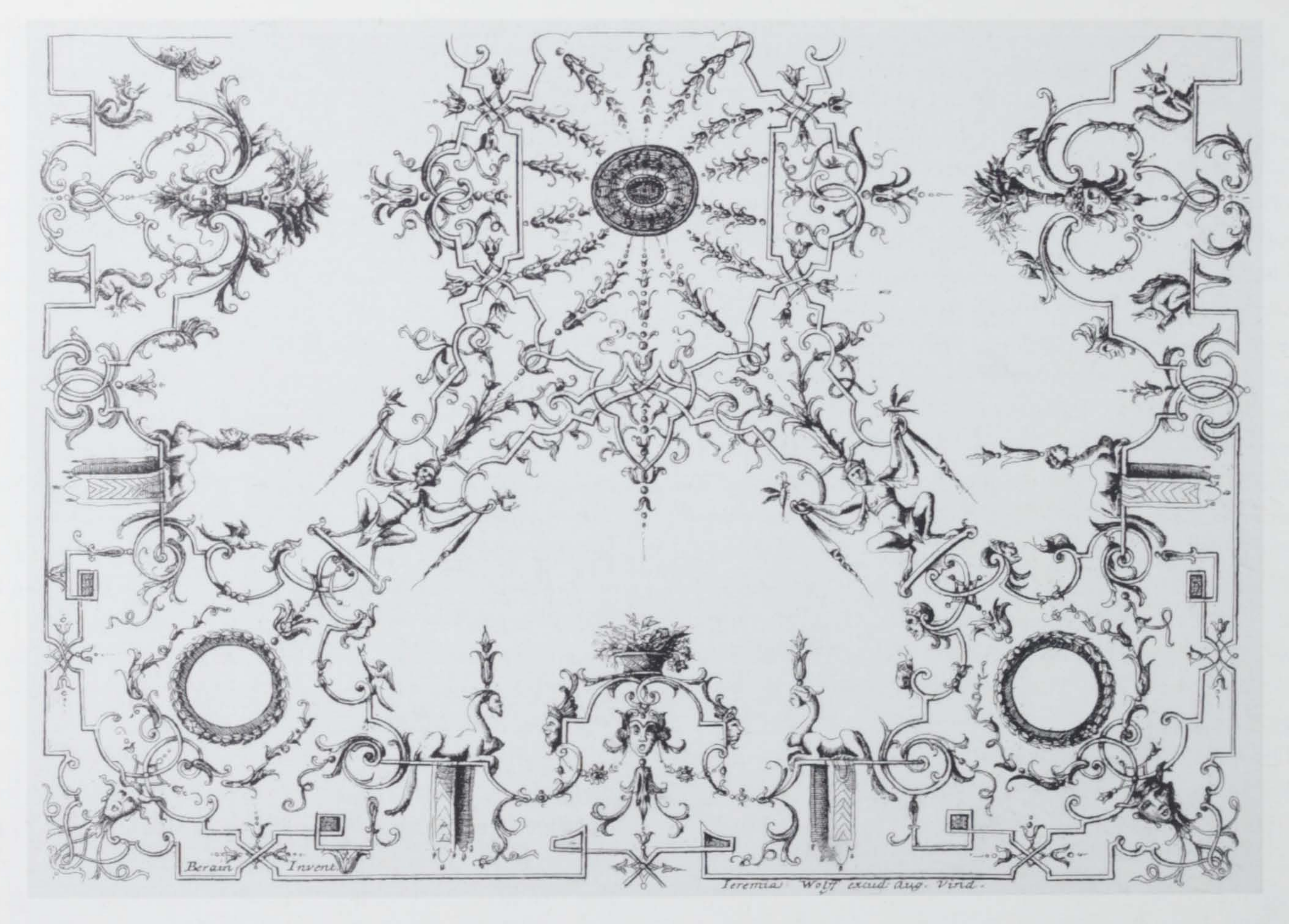


Abb. 136: Jean Berain, Entwurf für einen Groteskenplafond (Augsburger Nachstich)

ren Belvedere der Fall war. Dort unterstrich er mit seiner Assoziation an Bett- und Kutschenhimmel den den Kabinetten eigenen intimen Charakter. Berain hat allerdings 1687–88 im Pariser Hôtel de Mailly ein gesamtes Appartement mit Groteskenplafonds ausgestattet und dabei lediglich denjenigen des Salons mit der für diesen Raumtyp kanonischen zentralen Historie kombiniert.[109]

Der goldgrundige Groteskenplafond hätte sich bereits für das Goldkabinett des Stadtpalais angeboten. Er hätte dort stilistisch viel besser mit der Wandvertäfelung harmoniert als die zwar prächtige, aber schwer wirkende Holzdecke. Offenkundig stand Prinz Eugen im Jahre 1700, in dem die Holzdecke wohl entstanden ist, der modernere berainsche Groteskenplafond konzeptionell noch nicht zur Verfügung. Dieser Sachverhalt dürfte mit dem Lebensweg des Prinzen Eugen zusammenhängen. Prinz Eugen hatte Paris im Jahre 1683 verlassen, zu einem Zeitpunkt, als der von Berain erst in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre entwickelte Groteskenplafond noch unbekannt war.

Aus Pariser Sicht war der goldgrundige Groteskenplafond im Jahre 1714, in das man die Ausmalung des Unteren Belvedere zu datieren hat, bereits veraltet. Im Umkreis des französischen Hofes waren die berainschen Groteskenplafonds seit der Jahrhundertwende durch die duftiger wirkenden Groteskenplafonds Claude Audrans abgelöst worden.[110] Zudem hatte sich die Farbgebung dahingehend gewandelt, daß an die Stelle des Goldgrundes ein leichter wirkender weißer Untergrund getreten war. Im Reich war der goldgrundige Groteskenplafond das erste Mal 1702–04 durch

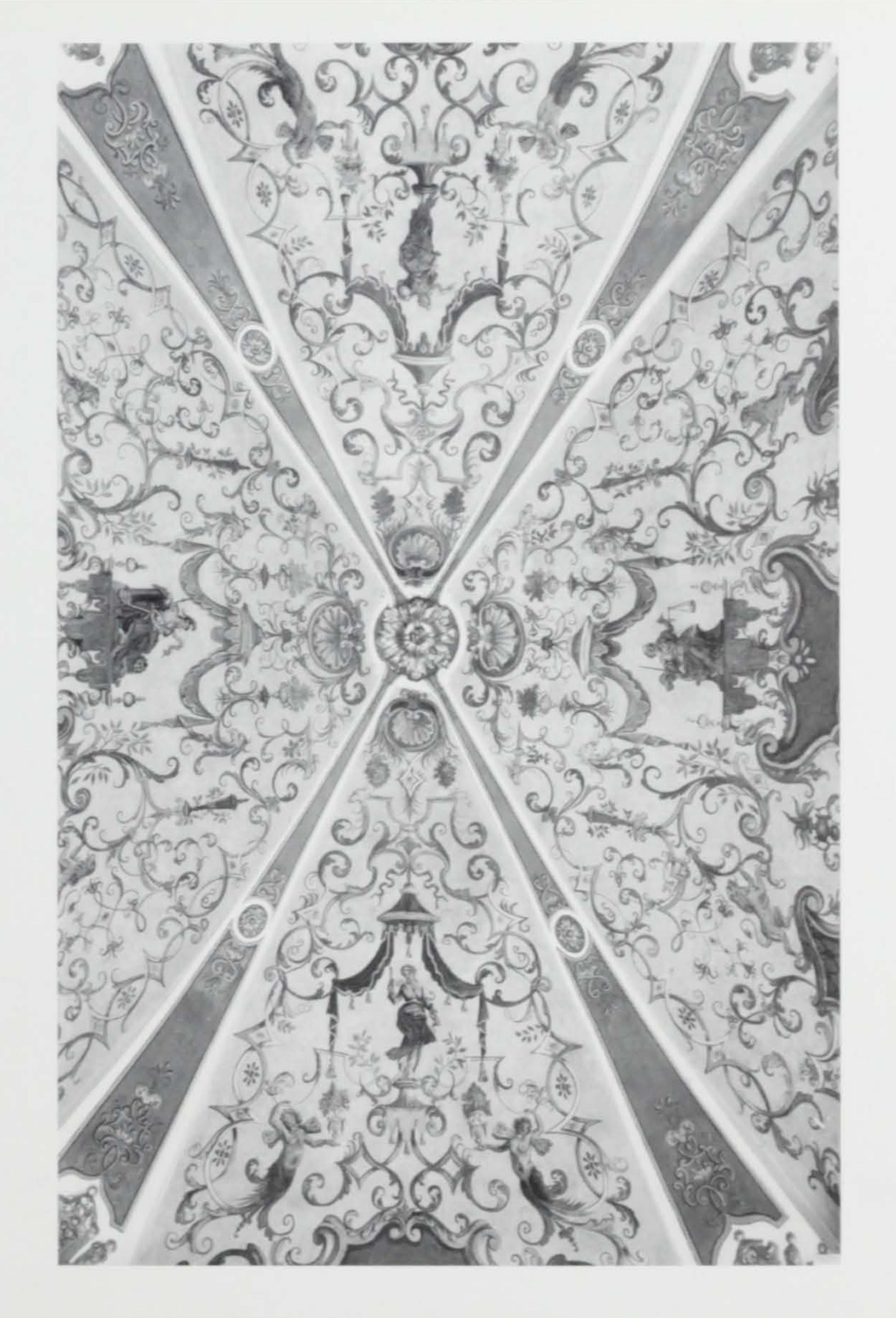


Abb. 137: Wien, Heiligenkreuzer Hof, Kabinett, Groteskenplafond

den zuvor nach Paris gereisten Architekten Johann Friedrich Eosander im Winterappartement Sophie Charlottes in Schloß Charlottenburg eingesetzt worden, wo er sich bis heute erhalten hat.[111] Während jedoch in Charlottenburg alle vier Räume durch Groteskenplafonds geschmückt wurden und diese dort durch mythologische Szenen thematisch aufgeladen wurden,[112] blieb der Groteskenplafond im Unteren Belvedere auf das Kabinett beschränkt und behielt sein ornamentales Zentrum. Dies darf als Hinweis darauf gewertet werden, daß die Anwendung und Ausformung des Groteskenplafonds im Unteren Belvedere trotz des späten Zeitpunkts und der damit einhergehenden weiten Verbreitung durch Stichvorlagen im Sinne eines französischen Ausstattungssystems erfolgte.

Mit der Ausführung war wohl Jonas Drentwett betraut, der bereits im Stadtpalais für die Groteskenmalereien herangezogen worden war und für verwandte Räume des Oberen Belvedere im Stichwerk explizit genannt wird. Eine Nachfolge des Prinz Eugenschen *plafond en impériale* hat sich im Kabinett der ab 1729 durch den Hildebrandtschüler Franz Anton Pilgram errichteten Prälatur im Heiligenkreuzer Hof in Wien erhalten (Abb. 137).[113] Die Decke ist dort zusätzlich durch vier aufgemalte Rippen untergliedert und nimmt in jedem Gewölbefeld eine Kardinaltugend auf. Im Vergleich zum Unteren Belvedere hielt sich im Heiligenkreuzer Hof der dort ockerfarbige Grund ebenso zurück wie der elfenbeinfarbige Grund der Groteskenmalereien an den Türlaibungen und Türblättern.

Der Speisesaal

Im barocken Schloßbau wurde die symmetrisch zum Paradeappartement des Hausherrn angeordnete Raumgruppe entweder als Gästeappartement oder als ein der Geselligkeit dienendes Appartement de société oder aber, abgeleitet von französischen Vorbildern, für die Dame des Hauses eingerichtet.[114] Für Prinz Eugen, der in seiner Jugend die niederen Weihen empfangen hatte und seit 1687 als Abt Einkünfte aus zwei Abteien bezog, entfiel die letztgenannte Möglichkeit. Er sah für die Raumgruppe linker Hand des Eingangs einen Speisesaal samt Anrichtezimmer und ein zusätzliches Kabinett vor (Abb. 126).[115] Das Kabinett war mit Stoffspalieren und einer großen Anzahl verhältnismäßig kleinformatiger Ölgemälde deutlich weniger wertvoll ausgestattet als das Goldkabinett des Paradeappartements. Dadurch, daß es sich bei den Gemälden durchgehend um in der barocken Gattungshierarchie weit unten angesiedelte Landschaftsdarstellungen handelte,[116] wurde das Kabinett zugleich der weiter unten zu besprechenden Gemäldegalerie des Oberen Belvedere untergeordnet, in der die hierarchisch hochstehenden mythologischen Sujets hingen.[117]

Die Funktion als Speisesaal, die Salomon Kleiner für den großen Raum überliefert, wirkte sich nicht auf die Raumgestaltung aus. Das Spalier entsprach in Stoffqualität und Art der Anbringung völlig dem des Paradeschlafzimmers. Die wenigen Unterschiede, wie die Stuckdecke anstelle des bemalten Plafonds, die sparsamere Vergoldung der Lambris und die möglicherweise etwas

flacher ornamentierten Supraportenrahmen, dienten lediglich dazu, den vornehmen Rang des Paradeschlafzimmers herauszustellen. Wie der Blick nach Frankreich zeigt, wo man Speisesäle wegen der Geruchsbildung mit Marmorboden und einer oftmals marmorimitierend bemalten Holzvertäfelung versah[118], waren die im Unteren Belvedere gewählten Unterschiede nicht speisesaalspezifisch. Entweder schätzte Prinz Eugen in seinem Gartenpalais die symmetrische Ausgestaltung der Räume höher als die in Frankreich gepflegte funktionsgerechte Ausstattung, oder aber der Speisesaal diente zusätzlich als *salle de compagnie*, wie in Frankreich der Hauptraum der repräsentativen Geselligkeit genannt wurde, und sollte deshalb einen wohnlichen Charakter bewahren.

Der Groteskensaal

Der quadratische Groteskensaal im westlichen Eckpavillon des Unteren Belvedere (Abb. 126 und Taf. 11–12)[119] war als Eckraum mit zwei nebeneinanderliegenden, jeweils dreiachsigen Fensterwänden der hellste Raum des Unteren Belvedere. Vom Paradeappartement, das über den Vorhof und den großen Saal erschlossen wurde, war er funktional und in der offiziellen Wegeführung abgetrennt; der repräsentative Zugang erfolgte von der Gartenseite. Die der Wegeführung zu entnehmende Verbundenheit des Groteskensaals mit dem Garten wurde durch den Marmorfußboden und die Freskierung von Wand und Decke mit Grotesken unterstrichen. Die komplette, Wand und Decke gleichermaßen erfassende Ausmalung mit Groteskendekor war in Wien im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts ein beliebter Modus zur Charakterisierung von Sale terrene und von freistehenden Gartenpavillons, was untenstehend anhand ausgewählter Beispiele illustriert wird. Entwicklungsgeschichtlich traten diese Groteskenräume die Nachfolge der im 17. Jahrhundert häufig errichteten Grotten an,[120] welche im 18. Jahrhunderts als zu grob und als unnatürlich empfunden wurden.

Im Groteskensaal des Unteren Belvedere waren, ähnlich wie im Marmorsaal, alle vier Wände im Aufbau einander angeglichen. Die Dreiteilung der Fensterwände wurde für die gegenüberliegenden Wände übernommen, indem dort den Enfiladetüren zum angrenzenden Orangeriesaal beziehungsweise zur Marmorgalerie Scheintüren als symmetrische Pendants beigegeben wurden. Die zwischen den Türen verbleibenden hochrechteckigen Felder wurden von je einer großen Groteskenkomposition eingenommen. Die Grundlage für diese an beiden Wänden gleichen Kompositionen bildeten die um 1710 in Brüssel gewebten Groteskentapisserien im Konferenzzimmer des Stadtpalais (Abb. 52–55 und Taf. 5). Von den Groteskentapisserien wurden die zentrale Kartusche, das rahmende Rautenmuster mit Rosetten auf den Kreuzungspunkten der Linien und die zwischen Kartusche und Rautenrahmen locker vermittelnden Ranken übernommen. Das auf den Tapisserien wesentlich zur Duftigkeit der Komposition beitragende kleine Format der Götterdarstellungen hingegen wurde im Groteskensaal aufgegeben. Die Figuren füllen die gesamte Kartusche aus und wurden zudem

zu mythologischen Szenen erweitert. An der Wand zur Galerie ist die Schmiede des Vulkan (Taf. 11), an der Wand zur Orangerie eine Darstellung der drei Grazien zu sehen.

Die Decke des Groteskensaals ist passend zu den Groteskenkompositionen der Wände als *plafond en impériale* gestaltet (Taf. 12), wie wir ihn bereits im Goldkabinett des Unteren Belvedere kennengelernt haben. Das Zentrum bildet auch hier eine Rosette, der in duftigen Grotesken- und Bandlwerkgespinsten als Programm die vier Elemente und die vier Jahreszeiten beigegeben sind. Die vier Elemente und die vier Jahreszeiten versinnbildlichen einen immerwährenden Kreislauf, dessen Geschlossenheit durch den quadratischen Grundriß und die Eigenständigkeit des Groteskensaals innerhalb des Unteren Belvedere unterstrichen wird. Die Basis der Dekoration bildet ein *en mosaïque* bemaltes, mehrfach geschwungenes Sockelband, das mit seiner hellvioletten Farbe auf das aus braunrotem Stuckmarmor bestehende Kranzgesims abgestimmt ist. Die Attribute der vier Elemente Wasser, Feuer, Erde und Luft entwickeln sich als groteskenähnlich arrangierte Stilleben aus den Ecken, wohingegen sich die als Personifikationen wiedergegebenen vier Jahreszeiten jeweils in der Mitte einer Seite erheben. Die Darstellungen zielen jeweils auf die Deckenmitte und sind untereinander durch zarte Goldranken verbunden, an denen als Bündel weitere Attribute der vier Elemente hängen. Dadurch schließen sich die acht Strahlen der insgesamt sternförmigen Komposition zu einem gewellten, die zentrale Rosette umspielenden Kranz zusammen. Die Deckenmalerei breitet sich auf weißem Grund in zarten Rot-, Rosé-, Blau- und Grüntönen aus und verleiht so der locker arrangierten Komposition zusätzliche Duftigkeit.

Auf die Groteskentapisserien im Konferenzzimmer, die, wie oben erläutert, unter anderem auf den unter Mitwirkung von Jean Berain entworfenen Groteskentapisserien der Manufaktur von Beauvais fußen, geht auch die für Berain typische szenische Verknüpfung der Tiere und Fabelwesen zurück (Abb. 138).[121] Tiere, Fratzengesichter und Fabelwesen, die im Groteskensaal aus feinen bunten Akanthusranken herauswachsen, reagieren aufeinander, indem das eine vor dem anderen erschreckt zurückweicht oder aber neugierig darauf zufliegt. Weitere typische Berainmotive wie figürliche Hermenpilaster, Gemmen und vielfältige Ranken, die ebenfalls auf den Groteskentapisserien des Konferenzzimmers vorkommen, zieren im Groteskensaal die Fenstertrumeaus. Auch die an der Decke durch Ranken locker miteinander verknüpften gebündelten Attribute der vier Elemente finden sich bereits auf den Tapisserien des Konferenzzimmers. Für eine Umsetzung berainscher Vorlagen über die Groteskentapisserien im Konferenzzimmer hinaus sprechen die vier Supraportenfelder (Abb. 138 und Taf. 11). In ihnen tragen aus breiten Akanthusbändern phantasievoll gebildete Sockel hochovale Medaillons mit den ein weiteres Mal auf die Elemente anspielenden Darstellungen von Pluto und Proserpina, Herkules mit der Hydra, Aeneas und Anchises sowie mit der Geburt der Venus.[122] Die die Medaillons umspielenden Ranken schließen sich wie bei den großen Groteskenkompositionen zu neckischen Szenen zusammen.

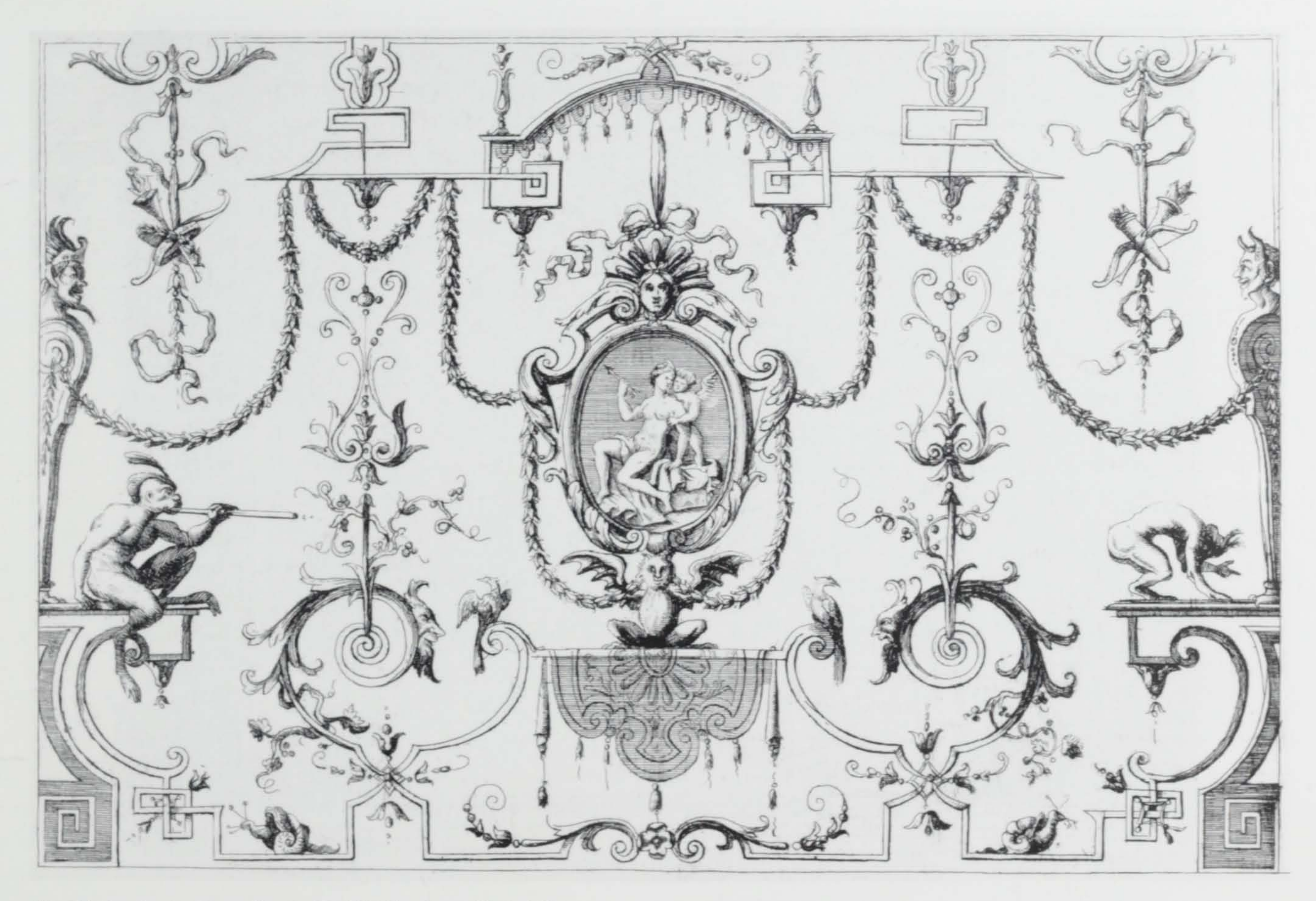


Abb. 138: Jean Berain, Entwurf für ein Wandfeld (Augsburger Nachstich)

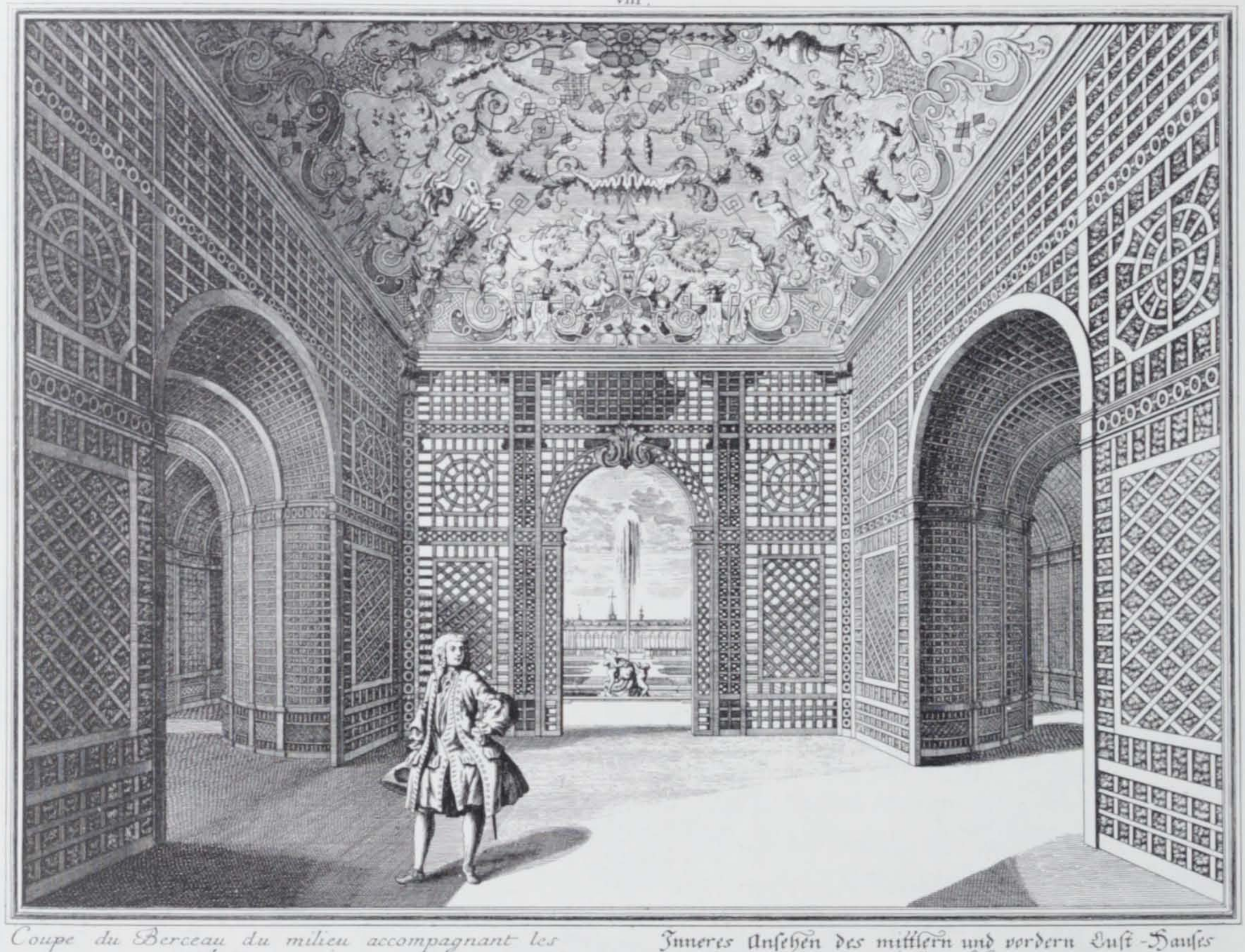


Abb. 139: Belvederegarten, Kleiner Garten, mittlerer Treillagenpavillon, Innenansicht (Salomon Kleiner)

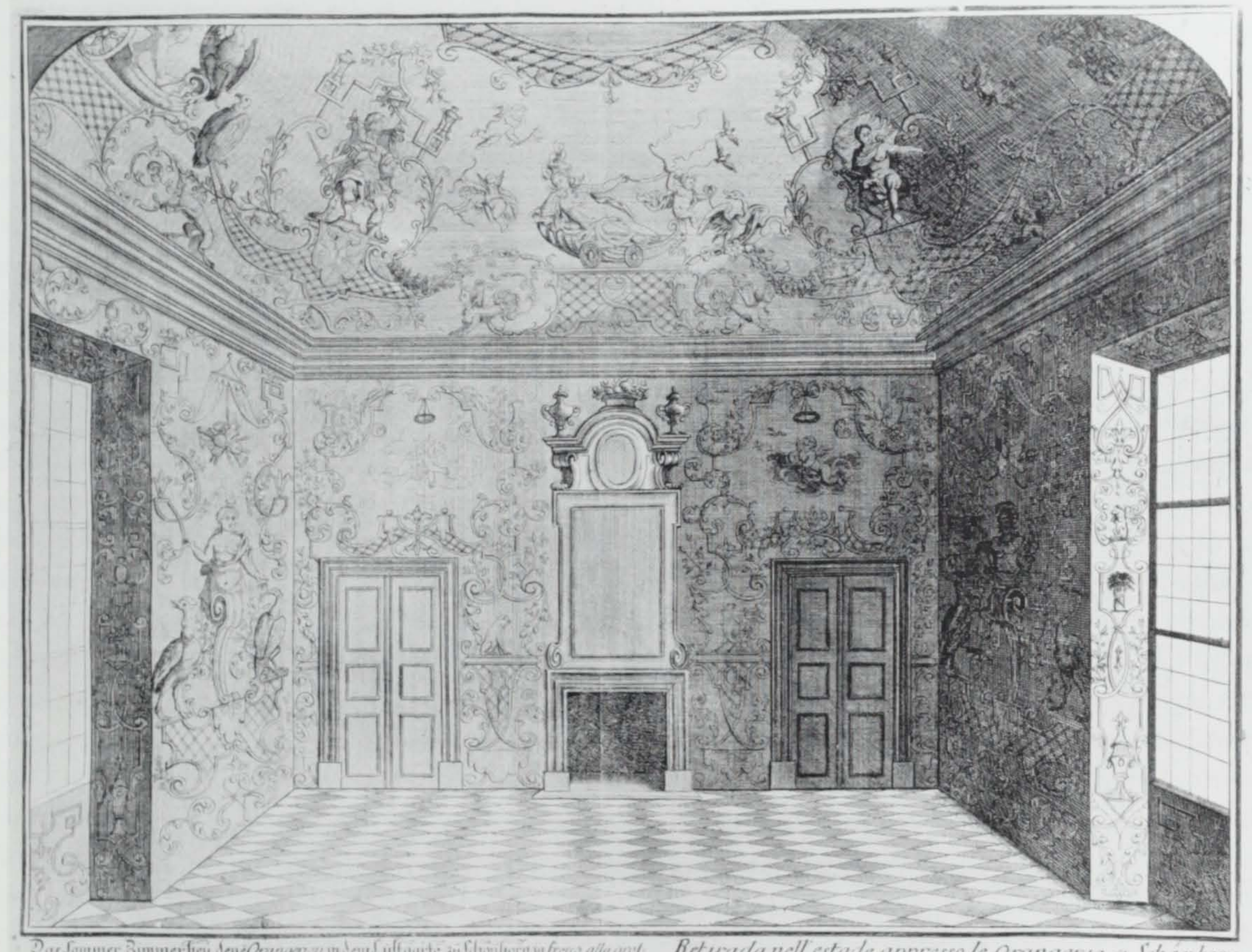


Abb. 140: Göllersdorf, Sommerzimmer in der Orangerie (Salomon Kleiner)

Die Ausmalung des Groteskensaals wird mit überzeugenden Argumenten dem auf Grotesken spezialisierten Jonas Drentwett zugeschrieben.[123] Die Wandgliederung mit ihrer klaren, spalierte Tapisserien aufgreifenden Ordnung dürfte auf den im Stichwerk auch für die Ausstattung des Unteren Belvedere genannten Tapezierer Claude Le Fort du Plessy[124] zurückgehen.

Das früheste bislang bekannte Beispiel einer mit Grotesken ausgemalten Sala terrena im Wiener barocken Profanbau stellt im Stadtpalais des Prinzen Eugen der bereits erwähnte quadratische Raum im Erdgeschoß rechter Hand der Durchfahrt dar. Fragmente seiner Ausmalung mit einer Darstellung Minervas wurden erst kürzlich entdeckt.[125] Im Oberen Belvedere schmückten Jonas Drentwetts locker auf einen weißen Grund gesetzten Groteskenkompositionen die beiden ursprünglich zum Garten offenen Kabinette im Erdgeschoß der Eckpavillons (Abb. 183).[126] Eine verwandte Dekoration erhielten die angrenzenden, ebenfalls ursprünglich in großen Arkaden auf den Garten geöffneten Galerien (Abb. 182).[127] Besonders raffiniert war der Einsatz des Groteskenplafonds in den Treillagenpavillons im Kleinen Garten (Abb. 139).[128] Dort besaßen die drei Pavillons im Scheitel und am Beginn des hufeisenförmigen Laubengangs geschlossene Dächer aus vergoldetem Kupfer,[129] während die Dächer der dazwischenliegenden Pavillons wie bei einer Laube durchbrochen waren. Die Groteskenplafonds schmückten die Pavillons mit geschlossenen Dächern, so daß auch diese von innen kunstvoll durchbrochen zu sein schienen.

Mehrere Groteskensäle und freistehende Groteskenpavillons gab es auch im ab 1711 errichteten schönbornschen Landsitz in Göllersdorf. Sie entstanden wie diejenigen des Belvedere in Zusammenarbeit von Hildebrandt und Jonas Drentwett. Von den durch die Schönbornkorrespondenz[130] und das Schönbornstichwerk[131] überlieferten Fresko-Ausmalungen Jonas Drentwetts blieben lediglich in der 1716–18 erbauten Orangerie im sogenannten Sommerzimmer (Abb. 140) und in der kreissegmentförmigen Galerie Reste erhalten.[132] Im Unterschied zum Groteskensaal des Unteren Belvedere wurde das durch einen Stich Salomon Kleiners in seiner ursprünglichen Gestalt überlieferte Göllersdorfer Sommerzimmer mit einem Kamin versehen, der sich mit einem hochrechteckigen Spiegel und einem zusätzlichen ovalen Aufsatz in keiner Weise von den Kaminjochen der Appartements im Wohngebäude unterschied. Durch das den Wohnräumen zuzuordnende Kaminjoch erhielt der gartennahe Charakter eine Einbuße, die die Konsequenz, mit der im Unteren Belvedere der durch den duftigen Dekor erzielte Laubencharakter umgesetzt wurde, vor Augen führt.

Im Hinblick auf die Verwendung von Tapisserien als Anregung für die Wanddekoration des Groteskensaals im Unteren Belvedere verdient das ebenfalls komplett ausgemalte Göllersdorfer Erdteile-Kabinett Aufmerksamkeit (Abb. 141). Es galt bislang als Werk Jonas Drentwetts aus dem Jahre 1715[133] und hätte mit dieser Datierung dem Groteskensaal im Unteren Belvedere als Vorbild dienen können. Wie im nächsten Absatz begründet wird, stammt es jedoch vom schönbornschen Hofmaler Johann Rudolf Byß und

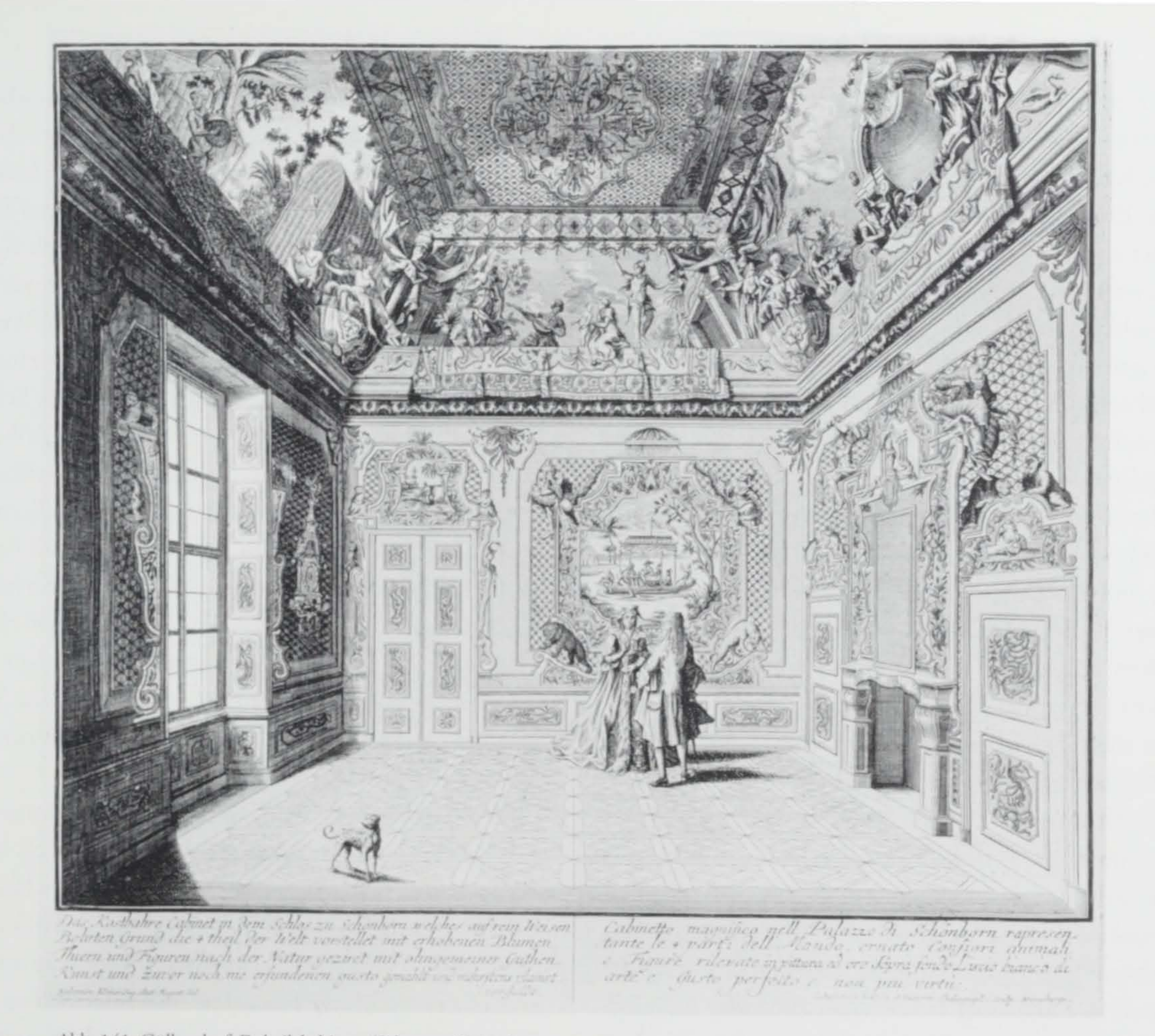


Abb. 141: Göllersdorf, Erdteilekabinett (Salomon Kleiner)

wurde zusammen mit dem bislang ebenfalls Drentwett zugeordneten sogenannten Ovid-Kabinett (Abb. 142)[134] erst 1729–31 ausgemalt. Beide Kabinette sind nur durch Stiche Salomon Kleiners bekannt. Im Erdteile-Kabinett, das sich mit Kaminjoch und Parkettboden eher als Paraderaum denn als Gartenraum zu erkennen gibt, waren zwei der Wände mit großen, auf die Erdteile Asien und Afrika anspielenden Szenen bemalt, die ähnlich einer Tapisserie von breiten gemusterten Rahmen *en mosaïque* eingefaßt wurden. Der Plafond nahm in der Mitte ein rechteckiges Feld auf, das mit zentraler Rosette und einem Rahmen *en mosaïque* an einen eigenständigen *plafond en impériale*, beziehungsweise einen Betthimmel erinnerte. Den bis zum Gesims ringsum verbleibenden Deckenabschnitt bevölkerten zahlreiche szenisch miteinander verknüpfte Figuren und Attribute in illusionistischer Untersicht, wobei jede Seite einen Erdteil darstellte. Jeweils in der Mitte hing ein dekorativ in Falten geworfener, bunt gemusterter Teppich über eine fingierte, dem Gesims aufgesetzte Brüstung.

Insbesondere die Deckengestaltung verrät, daß das Göllersdorfer Erdteile-Kabinett nicht von Drentwett, sondern von Johann Rudolf Byß geschaffen wurde. Das Schema eines rechteckigen *plafond en impériale* im Zentrum und rings oberhalb des Gesimses umlaufenden illusionistischen Szenen hat Byß 1730–31 im erhaltenen Altmannisaal in Göttweig angewandt.[135] Übereinstimmend ist zudem der dekorative Kunstgriff, die Personen, in Göttweig die Gäste der Hochzeit zu Kana, über bunte, einer Brüstung aufgelegte Teppiche in den Saal hinunter blicken zu lassen. Eine ähnlich lebhafte, reich mit Figuren und Attributen versehene Darstellung der vier Erdteile hatte Bys bereits 1717/18 im Treppenhaus von Pommersfelden gemalt.[136] Als Entstehungszeit lassen sich die Jahre 1729–31 ermitteln, in denen Bys, der nach dem Tod Lothar Franz von Schönborns im Januar 1729 von Friedrich Karl als Kabinettmaler und Kammerdiener übernommen worden war,[137] nachweislich die Gruftkirche in der Ortschaft Göllersdorf ausgemalt hat.[138] Zudem ist er im gleichen Zeitraum für einen nicht erhaltenen Plafond im Piano nobile des Göllersdorfer Schlosses belegt.[139]

Die Wanddekoration des Ovidkabinetts (Abb. 142),[140] bei der Bandlwerkbahnen, etwa in der Breite von Stoffbahnen, einzelne, geschwungen konturierte Medaillons einfaßten, läßt sich mit Wandspalieren verknüpfen, die Johann Rudolf Byß in den Jahren 1730/31 für Paraderäume in Göttweig entworfen hat und deren Ausführung er seinem Vetter Johann Baptist Byß überließ.[141] Im Unterschied zu den intensiv farbigen Göttweiger Spalieren waren die Ornamente im Göllersdorfer Kabinett laut Stichlegende auf weißem Grund vergoldet. In situ haben sich noch einige türkisfarbene Bänder erhalten.

Die Verwendung von Tapisseriekompositionen, die im Groteskensaal des Unteren Belvedere und wohl auch im Göllersdorfer Erdteile-Kabinett erfolgte, läßt sich über diese beiden Räume hinaus auch für die Ausmalung eines Gartenpavillons in Guntramsdorf, südlich von Wien, nachweisen. Der rechteckige Pavillon mit kompliziert geführter Freitreppe und einem holzschindelgedeckten Dach ist das einzige Überbleibsel des liechtensteinschen Schlosses



Abb. 142: Göllersdorf, Ovidkabinett (Salomon Kleiner)

in Guntramsdorf, das vor 1711 zusammen mit den Gartenanlagen von Fürst Hartmann von Liechtenstein erneuert wurde.[142] Der aus stilistischen Gründen Johann Lucas von Hildebrandt zugeschriebene, um das Jahr 1715 datierte,[143] Pavillon erhielt im Inneren eine heute noch vorhandene groteskenartige Ausmalung mit Chinoiserien. Die im Vergleich mit Drentwetts feiner Malweise etwas grob wirkende Ausmalung[144] verwendet versatzstückhaft Szenen und Motive der sogenannten Großmogulserie, die im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts in der Berliner Manufaktur gewebt wurde und von der sich eine Version im liechtensteinschen Schloß Valtice/Feldsberg in Mähren befindet.[145]

Die Marmorgalerie

Die ab 1713 eigens für die von Emmanuel-Maurice de Lorraine Prinz von Elbeuf aus Neapel geschenkten drei antiken Statuen geschaffene Marmorgalerie (Abb. 126 und 143)[146] schließt unmittelbar an den Groteskensaal an. Dem Grundriß zufolge könnte der Groteskensaal als Vorraum für die Marmorgalerie entworfen worden sein. Allerdings besitzen die beiden Räume einen derart unterschiedlichen Charakter, daß ihre konzeptionelle Zusammengehörigkeit auch ohne die Nachricht der nachträglichen Einrichtung der Marmorgalerie fraglich gewesen wäre. Für das unterschiedliche Erscheinungsbild ist einerseits die nachfolgend zu besprechende Raumkonzeption, anderseits das Gewicht der jeweils vorgetragenen Ikonographie und der Ort ihrer Anbringung verantwortlich. Während der Groteskensaal mit den vier Jahreszeiten und den vier Elementen allgemein gültige auf den Garten zu bezogene Themen vorstellt, wurde das Programm der Marmorgalerie auf den Feldherrenruhm des Prinzen Eugen abgestimmt. Das Zentrum der Decke, das im Groteskensaal im Sinne der Leichtigkeit des Raumes von der inhaltlich bedeutungslosen Rosette eingenommen wird, besetzt in der Marmorgalerie ein Stuckrelief mit der Apotheose eines mit Prinz Eugen zu identifizierenden Kriegshelden.[147] Das gewichtige Thema paßt zur anspruchsvollen Aufgabe der Marmorgalerie, ganzfigurige antike Skulpturen angemessen zu präsentieren.

Ganzfigurige antike Skulpturen waren hoch bewertete Prestigeobjekte und als Privatbesitz nördlich der Alpen sehr selten. Ihrer Besonderheit wurde im Unteren Belvedere dadurch Rechnung getragen, daß sie sich nicht gegen Gemälde behaupten mußten, sondern daß für sie eigens eine Statuengalerie eingerichtet wurde. Die Trennung der Gattungen bei der Präsentation der Kunstsammlungen, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts einsetzte,[148] führte im Unteren Belvedere dazu, daß die Statuengalerie, gleichsam als Hommage an das Material der Figuren, ganz aus Marmor errichtet zu sein scheint. Mit Ausnahme der beiden sehr großen Spiegel an den beiden Stirnseiten, die die Galerie unendlich lang erscheinen lassen können, besteht die Raumausstattung gänzlich aus Marmor oder marmorimitierendem Material. Der rotbraune, ockerfarbene und weiße Marmor des von Bändern und Kreisen durchzogenen Fußbodens setzt sich an den Wänden und



Abb. 143: Unteres Belvedere, Marmorgalerie, Blick nach Norden (historische Aufnahme)

an der Decke als rotbrauner Stuckmarmor und weißer Stuck fort. Hinzu kamen ursprünglich sparsam eingesetzte Vergoldungen zur Akzentuierung des weißen Stucks, die heute nicht mehr bestehen.[149]

Die Raumkonzeption der Marmorgalerie hat man aufgrund zahlreicher Detailformen und der zwar unkanonischen, jedoch nicht untektonischen Wandgliederung Johann Lukas von Hildebrandt zuzuschreiben. Der hervorragende, die gesamte Bandbreite vom Flachrelief bis zur nahezu vollplastischen Skulptur ausschöpfende Stuckdekor gilt als Werk Santino Bussis.[150] Für den fünfachsigen Raum wählte Hildebrandt ein im Verhältnis zum angrenzenden Groteskensaal tief ansetzendes Muldengewölbe und verzichtete auf ein durchlaufendes Gebälk. Die dekorative Wandgliederung zielt darauf ab, den fünf verhältnismäßig kleinen Statuennischen an der hofseitigen Wand zu größerem Gewicht zu verhelfen. Die rundbogigen Nischen beginnen über einem rundumlaufenden, gemäß dem Wandaufbau vor- und zurücktretenden, bauchig profilierten Sockellambris aus rotbraunem Marmor. Ihre rotbraune Einfassung setzt sich seitlich als Kämpfergesims in der Art einer Serliana fort und verankert dadurch die Nische in einem großen, rotbraun profilierten Rechteckfeld, das den gegenüberliegenden Fensterlaibungen entspricht. Die Rechteckfelder beziehungsweise die Fensterlaibungen werden von wiederum rundbogigen Blendarkaden überfangen, deren Archivolten als Stichkappen in das Gewölbe einschneiden. Zwischen den Blendarkaden stehen rotbraune Hermenpilaster mit gleichfarbenen stilisierten Volutenkapitellen. Sie tragen ein rotbraunes Gesimsstück, dem eine weiße Muschel und zwei konkav anlaufende, in der Mitte nach innen gerollte rotbraune Gebälkstücke aufgesetzt sind.[151] Der Wandaufbau setzt sich am Muldengewölbe in einem rotbraunen, zu großen Bögen stilisierten Lambrequinrahmen fort, der dort das zentrale, von einem weiteren rotbraunen Profil eingefaßte Feld rahmt. Seine herabhängenden Bögen zielen auf die Hermenpilaster und betonen dadurch den tektonischen Aspekt der Wandgliederung, während die zur Deckenmitte gewandten Bögen die Blendarkaden überfangen und damit ein drittes Mal die Archivolten der Statuennischen nachzeichnen.

Die Aufstellung der Antiken in Nischen und deren Einbindung in eine dichte, dekorativ aufgefaßte Wandgliederung orientierte sich an der berühmten Antikengalerie im römischen Palazzo Farnese.[152] Zusätzlich zur römischen Tradition der Statuengalerie berief sich Hildebrandt in der Marmorgalerie des Unteren Belvedere auf den Raumtyp der Sala terrena. Dies zeigt sich an den gedrückten Raumproportionen, dem Muldengewölbe sowie an der Gewölbe und Wand in verwandter Weise erfassenden Dekoration. Dadurch, daß Hildebrandt den Gewölbeansatz nicht mit einem ringsumlaufenden Gebälk kennzeichnete, sondern ihn durch die einschneidenden Stichkappen und die dekorative Auffassung der dazwischenliegenden Gebälkstücke eher verschleierte, verlieh er dem Raum einen höhlenartigen Charakter, den er durch den rotbraunen Stuckmarmor an der Decke unterstrich.

Wie im Barock allgemein üblich, wurden auch in der Marmorgalerie des Prinzen Eugen die antiken Skulpturen durch Hin-

zufügung gegebenenfalls fehlender Körperteile ergänzt.[153] Vier neuzeitliche Marmorskulpturen des Genueser Malers und Bildhauers Domenico Parodi vervollständigten den Raum zu einem einheitlichen Ensemble.[154] Gemäß dem Stich von Salomon Kleiner befanden sich an den beiden Seitenwänden Ariadne und Diana, an der Rückwand, im Wechsel mit den antiken Frauenskulpturen, Adonis und Apoll.[155] Für die Figuren von Diana und Adonis tauchten in Genua vor kurzem die Vorzeichnungen auf.[156] Erstaunlicherweise fanden die drei antiken Statuen keinen Widerhall in den Beschreibungen des Belvederegartens. Nicht einmal Johann Georg Keyßler, dessen römisch-italienisch geschulter Geschmack in seinen Reisebeschreibungen am unermüdlichen Aufzählen von Marmorsorten zu erkennen ist, erwähnt die Marmorgalerie, woraus man wohl schließen muß, daß sie ihm beim Rundgang durch den Garten des Prinzen Eugen nicht gezeigt wurde.[157] Baron Pöllnitz, der den Garten wohl im Jahre 1719 besichtigte, als das Obere Belvedere noch eine Baustelle war, schreibt lediglich von einer Galerie im Unteren Belvedere, nicht von antiken Skulpturen.[158] Ausführlich gingen die Reiseberichterstatter hingegen auf die exotischen Tiere und Pflanzen ein, die, zusammen mit der Bibliothek, der Stichsammlung und der Gemäldegalerie die Prinz Eugenschen Sammlungen ausmachten.[159] Die Wertschätzung der Antiken im Besitz des Prinzen Eugen, zu denen auch die vermutlich in der Galerie des Stadtpalais aufgestellte, heute in der Berliner Antikensammlung befindliche Bronze des betenden Knaben gehörte,[160] war in Wien damals noch nicht stark ausgeprägt. Hingegen war in Rom durch die Ströme reicher Kulturtouristen die Nachfrage nach antiken Statuen, Bronzen und Gemmen bereits so groß geworden, daß seit Beginn des Jahrhunderts Edikte zum Verbot der Antikenausfuhr erlassen worden waren.[161] Die Ausfuhrverbote wurden zwar nicht konsequent eingehalten, doch erhöhten sie für Antikensammler nördlich der Alpen den Wert der in Wien befindlichen Statuen des Prinzen Eugen. Unmittelbar nach dem Tod des Prinzen Eugen ergriff der sächsische Kurfürst und König von Polen, Friedrich August III., dessen Vater, August der Starke, 1728 in Rom nebst einigen anderen Antiken die Sammlungen des Fürsten Agostino Chigi und des Kardinals Alessandro Albani[162] erworben hatte, die durch die Veräußerung des Prinz Eugenschen Nachlasses gebotene Gelegenheit, die Sammlung seines Vaters durch die drei ganzfigurigen Marmorstatuen der Marmorgalerie zu bereichern.[163] In Wien wurde der Verkauf angeblich von den Künstlern als Verlust empfunden.[164]

Anmerkungen:

1 Vgl. Reuther 1973, S. 78–80.

2 Aurenhammer 1969, S. 100.

3 Kleiner hat die Rückfronten der Orangeriesäle nicht eigens im Stich festgehalten, so daß sie nur auf der Vogelschau der Gesamtanlage zu sehen sind (Kleiner 1969, Taf. 5). Abweichend vom heutigen Zustand sind sie dort mit Doppellisenen wiedergegeben. Vermutlich ist Kleiner bezüglich der Orangerierückfronten auf der Vogelschau ein Fehler unterlaufen. Dafür spricht, daß deren spätere Umge-

staltung in den heutigen Zustand mit Einzellisenen einen beträchtlichen Aufwand für wenig Veränderung bedeutet hätte.

4 Die geohrten Fensterrahmen sind nicht mehr überall am Unteren Belvedere erhalten. Sie fehlen an der Hofseite sowie an der Gartenseite an den beiden Eckpavillons, wo sie nach Ausweis des kleinerschen Stichwerks ursprünglich vorhanden waren. Das Feld unterhalb der geraden Fensterverdachung trug eine Ornamentierung, die heute nur noch an der Hofseite zu sehen ist, sich aber laut Kleiner auch an der Gartenseite befand. Ralf-Peter Seippel kommt aufgrund einer formalen, die Bedeutung der Fassadengliederungen vernachlässigenden Analyse der Hofseite des Unteren Belvedere zu dem Schluß, der Hof besitze einen besonders starken Repräsentationscharakter, der ihm einen monarchischen Anspruch verleihe (Seippel 1989, S. 146–147 und 154). Diese Analyse berücksichtigt nicht, daß weite Teile des Belvederehofes entsprechend ihrer Funktion als Nutztrakte gekennzeichnet sind und daß dem insgesamt dominierenden Nutzcharakter durch den Mittelpavillon lediglich ein repräsentativer Akzent hinzugefügt wurde, der mit einem monarchischen Anspruch kaum etwas zu tun haben dürfte.

5 Auch Salomon Kleiner zeigt auf seinen Stichen des Unteren Belvedere Keilsteine an den Orangeriefenstern der Südseite (Kleiner 1969, Taf. 84 und 91). Offenbar lagen ihm nach Abschluß der Gesamtanlage Pläne aus der selben Planungsphase vor wie zuvor Delsenbach, der sich mit dem Bau im Jahre 1719 befaßte.

6 Gemäß dem Delsenbach-Aufriß (Abb. 63) sollten die Orangeriesäle in der überlieferten früheren Planungsphase in zwei Reihen übereinander angeordnete Dachgauben erhalten.

7 Vgl. Grimschitz 1946, S. 11–12, der ebenfalls die Ebenerdigkeit des Unteren Belvedere als wichtige Neuerung herausstellte.

8 Zum gängigen Lusthaustyp der Wiener Vorstädte, der durch den Architekten Johann Bernhard Fischer von Erlach wesentlich geprägt worden war: Lorenz 1985, S. 237–240 (ebd., S. 239, die Zuweisung des durch Anguissola und Marinoni überlieferten Belvederepalais zu diesem Typ).

9 Siehe Grimschitz 1959, Abb. 13. Die Stallungen werden in dem nach dem Tod des Bauherrn Graf Heinrich Franz Mansfeld Fürst Fondi aufgenommenen Inventar von 1715 aufgeführt (Berger 1886, S. 163).

10 Eine Charakterisierung der drei genannten Lustschlösser mit Angabe der älteren Literatur und einer Herleitung des Trianon de porcelaine gibt Krause 1996, S. 62–90.

11 Vgl. die entsprechende Charakterisierung bei Krause 1996, S. 85.

12 Zur Planungs- und Baugeschichte von Schloß Charlottenburg ausführlich: Hinterkeuser 1999.

13 Hinterkeuser 1999, S. 115.

14 Zu Ráckeve: Ybl 1926.

15 Für das in späterer Zeit durch einen vierten Flügel ersetzte Gitter ist im Sommer 1702 die Lieferung von Eisen belegt (Braubach 1963, Bd. 1, S. 285 mit Anm. 126).

16 Das ursprüngliche Aussehen von Schloß Ráckeve überliefert eine 1728 vom kaiserlichen Ingenieur und Hauptmann Leopold Franz Rosenfelt gezeichnete Karte der Prinz Eugenschen Herrschaft Ráckeve, der er in zwei Registern Ansichten von Budapest und Ráckeve beigefügt hat (Wien, KA, Kartensammlung, B IXa 674–7, 53,1 x 75,2 cm, schwarze Tusche, mehrfarbig laviert, zuletzt publiziert bei Seeger 2001, Abb. 1). Vgl. Abb. 35 bei Grimschitz 1959.

17 Heute ist nur noch die Treppe zur Rechten des Eingangs begehbar. Einen Kellergrundriß, allerdings noch mit den damals vorhandenen Zwischenwänden und Zusatztreppen, bildet die ungarische Kunsttopographie ab (Magyaroszág Müemléki Topográfiája, Bd. 5, 2: Pest Megye Müemlékei, Budapest 1958, S. 29, Abb. 29).

18 Die hier abgebildete Zeichnung befindet sich in einem 1675–78 angefertigten Inventar (Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Fondo Rossi Cassigoli, ms. 3, fol. 63; vgl. Lassi/Pisacreta/Roani Villani 1991, S. 55).

19 Lassi/Pisacreta/Roani Villani 1991, S. 41–70.

20 Heym 1984, S. 42–54.

21 Davario 1895, Nr. 14022 (S. CC): *mentre l'edifficio viene a poca altezza da terra, vogli l'altezza vostra che si chiuda le finestre con feriate* [inferriate = Eisengitter], *che si ciò fosse si degnerà farmelo sapere.*

22 Davario 1895, Nr. 14025 (S. CCI).

23 Davario 1895, Nr. 14025 (S. CCI): *Ho caro sentire che habbia l'altezza vostra eletto la sala con la loggia scoperta essendo ancor io stato dell'istesso parere, mentre la spesa sarà minore e riescirà più luminosa e di buon gusto.*

24 Der Gartenflügel besitzt unter dem Paradeschlafzimmer und dem Speisesaal je einen flach gedeckten Raum mit Schachtfenstern. Die Flachdecke hat Salomon Kleiner auf dem Längsschnitt festgehalten (Kleiner 1969, Taf. 91). Die beiden Räume sind durch einen gewölbten Gang miteinander verbunden und könnten Funktionen im Zusammenhang mit den Heizkanälen der Orangeriesäle erfüllt haben. Wo die ursprünglichen, möglicherweise über Falltüren zu erreichenden, Zugänge lagen, ist dem Stichwerk nicht zu entnehmen. Die beiden Hofflügel sind mit gewölbten Räumen unterkellert (Kleiner 1969, Taf. 90).

25 Die Räumlichkeiten der beiden Hofpavillons sind Marie 1968, S. 198 und dem Grundriß ebd., Taf. XCV zu entnehmen.

26 Aufbewahrungsort des hier publizierten Grundrisses: Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des estampes, Va 424 FT 4.

27 Zur sukzessiven Erweiterung der *cour des offices*: Marie 1976, S. 61–62.

28 Im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts setzte sich für ebenerdige Lusthäuser die elegante Lösung eines unterirdischen Gangs zur Verbindung von Lusthaus und der in einem separaten Pavillon errichteten Küche durch (vgl. Blondel 1737–38, Bd. 1, S. 79–80).

29 Zur Bautypologie von Orangerien: Balsam 1989, S. 109–110 und 139.

30 Die Beheizung der Winterungen erfolgte entweder über einen Heizgang an der Nordseite oder, wie im Unteren Belvedere, über Heizkanäle im Fußboden. Aus Gründen der Wärmetechnik waren die Pflanzensäle entweder gewölbt oder verfügten zumindest über eine gewölbte Putzdecke.

31 Wenzel 1970, S. 77–78, mit Abb. 48–49 und 51–52. Zum Garten von Sorgvliet: Kuyper 1980, S. 149–151.

32 Wenzel 1970, S. 76–77.

33 Zur Orangerie des Gartenpalais Trautson: Prange 1994, S. 112, mit Abb. 2 und 17.

34 Abb. 87 bei Lorenz 1992.

35 Zur Erlanger Orangerie, die den Ziergarten seitlich einfaßt: Gebessler 1962, S. 34–36.

36 Zur Orangerie von Weilburg: Balsam 1989, S. 329–336.

37 Zur Charlottenburger Orangerie: Julier 1991. Hier stehen Säulen ionischer Ordnung zwischen dem zweigeschossigen Festsaal und den eingeschossigen Winterungen. Sie gehören zu den gebälktragenden Säulen des Saales und bereiten zugleich auf die ionische Pilastergliederung der Winterungen vor.

38 Zur Orangerie von Fulda: Stasch 1989, S. 65–67.

39 In der Literatur werden jene Orangerien als Orangerieschlösser bezeichnet, die sowohl Fest- als auch Wohnfunktionen in sich aufnehmen und zugleich Hauptgebäude eines Ziergartens sind (Tschira 1939, S. 67 und Balsam 1989, S. 185). Die von Balsam ebd. für Orangerieschlösser gewählte Bezeichnung „Orangerietrianon" ist nach Meinung der Autorin irreführend, da erstens das Trianon de marbre keine Pflanzensäle besitzt und zweitens nicht alle Orangerieschlösser die für das Trianon de marbre charakteristische Ebenerdigkeit der Wohnräume aufweisen.

40 Zum Kasseler Orangerieschloß: Balsam 1989, S. 288–304. Gutes Bild- und Planmaterial zur ursprünglichen Raumdisposition bietet Holtmeyer 1923, S. 332–339.

41 Vgl. Balsam 1989, S. 295, die die Funktion des erdgeschossigen Saals treffend als Torhalle charakterisiert.

42 Zum Orangerieschloß von Darmstadt-Bessungen: Wolf 1980, S. 24–28 und ders. 1980/Bessungen, S. 114–115 sowie Balsam 1989, S. 218–235. Dem Orangerieschloß von Louis Remy de la Fosse ging allem Anschein nach ein 1715 vom selben Architekten entworfenes Lusthausprojekt voran, das im Orangerieschloß nachwirkte (Schneider 1980, S. 112–113 und Balsam 1989, S. 231–232).

43 Balsam 1989, S. 234–235.

44 In deutscher Sprache unterrichtet über das Menschikowpalais in Oranienbaum am ausführlichsten: Raskin 1979, vgl. auch Schilkow 1970, S. 74–78. Wegen militärischer Nutzung war das Schloß lange Zeit völlig unzugänglich. Im Sommer 2000 war die Fassade der dem Meer zugewandten Nordseite sowie das Innere der beiden Eckpavillons zu besichtigen.

45 Dem bezüglich der umfangreichen Gartenanlagen wahrscheinlich idealisierten Stich von 1717 nach zu urteilen (Abb. 125), waren die Terrassenmauern ursprünglich nicht durch Treppen zu überwinden. Erst in späterer Zeit wurden rechtwinkelig zu den Terrassenmauern verlaufende Rampen eingerichtet (vgl. Abb. S. 15 bei Raskin 1979), die Antonio Rinaldi ab 1756 durch die bestehende symmetrisch zweiläufige Freitreppe ersetzte.

46 Nach 1743 fügte der Architekt Bartolomeo Francesco Rastrelli auf der Gebäuderückseite langgesteckte Wirtschaftsflügel an die Eckpavillons an, so daß ein sehr weiter Ehrenhof entstand.

47 Die Architektur des Schlosses ist stilistisch nicht ganz einheitlich. Den kanonisch instrumentierten, auf Italien verweisenden Eckpavillons steht der weniger kanonisch gegliederte Mitteltrakt gegenüber, dessen Fassadendekor, ebenso wie auch der Stuck im Obergeschoß des östlichen Eckpavillons, an die Berliner Architektur Johann Arnold Nerings erinnern. Insbesondere das Motiv der beiden geschwungenen Gebälkstücke, die sich in nach innen gerollten Voluten treffen und, wie im Obergeschoß des Eckpavillons, von einem antikisch anmutenden Blattakroterion bekrönt werden, steht den Tür- und Fensterbekrönungen von Nerings Charlottenburger Orangerie nahe. Diese stilistische Uneinheitlichkeit spiegelt wohl das gleichzeitige Wirken mehrerer Architekten wider. Überliefert sind der Oberitaliener Giovanni Maria Fontana und der in Hamburg gebürtige, im Gefolge von Andreas Schlüter 1713 von Berlin nach St. Petersburg gekommene Gottfried Schädel.

48 Aurenhammer 1969, S. 103, weist darauf hin, daß es im Saal in den Fensterlaibungen Grafitti von Wartenden aus dem 18. Jahrhundert gibt, und daß dies als Indiz für dessen Nutzung als Vorzimmer zu werten ist.

49 Salomon Kleiner hat den Grundriß des Unteren Belvedere in diesem Punkt vereinfacht (Abb. 126). Der dem gebauten Zustand entsprechende Grundriß ist der von Delsenbach nach Plänen Hildebrandts kopierten Planzeichnung des Unteren Belvedere zu entnehmen (Abb. 63).

50 Die Funktionen der einzelnen Räume dokumentiert das Stichwerk Salomon Kleiners (Abb. 126). Das Service-Zimmer erhielt noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine bei Salomon Kleiner nicht dargestellte, bis heute erhaltene Verkleidung mit braunrotem und grauem Stuckmarmor. Einem Grundriß des Unteren Belvedere aus der Zeit der Umgestaltung zur kaiserlichen Gemäldegalerie (Wien, Albertina, Inv.-Nr. 9677) ist zu entnehmen, daß der Raum damals als Kapelle mit einem Altar an der Ostwand eingerichtet war. Da Baron Pöllnitz in seiner Beschreibung des Unteren Belvedere rechter Hand des von ihm von der Gartenseite her betretenen Marmorsaals eine Kapelle erwähnt (Pöllnitz 1737 [teilweise vor 1729], S. 33), ist mit der Möglichkeit zu rechnen, daß die Umnutzung und vielleicht auch die Umgestaltung des Service-Zimmers noch auf Prinz Eugen zurückgeht.

51 Nach dem Kauf des Belvedere durch Maria Theresia wurden im Konversationszimmer Teile der im Stadtpalais demontierten Wandvertäfelung von Goldkabinett und Galerie angebracht (Abb. 50).

52 Die Vermutung eines ursprünglichen Wohnappartements nördlich der Marmorgalerie wurde bereits mit guten Argumenten von Aurenhammer 1969, S. 108–109, begründet.

53 Auf Salomon Kleiners Ansicht des Konversations- beziehungsweise des ehemaligen privaten Schlafzimmers des Unteren Belvedere (Kleiner 1969, Taf. 100) nimmt der Kaminaufsatz einen halbrund schließenden Spiegel auf. Da dieser Spiegel mit seinem halbrunden Abschluß größer und vor allem aufwendiger war als die Kaminspiegel im Paradeappartement, liegt die Vermutung nahe, daß er erst bei der Umwandlung des Raumes in ein Konversationszimmer hinzugefügt wurde. Seinen Platz könnte ursprünglich ein Relief eingenommen haben, da in Schloßhof Kaminreliefs das Wohnappartement gegenüber dem mit Kaminspiegeln ausgestatteten Paradeappartement im Rang zurücknahmen. Die Kaminreliefs im Wohnappartement von Schloßhof sind erhalten (Madritsch 1986, S. 80-82), die Kaminspiegel des dortigen Paradeappartements durch die Inventare belegt (Wien, HHStA, Herrschaftsarchiv Hof an der March, Bd. 38 [= Inventar von 1736], fol. 21–27).

54 Warncke 1992, S. 185.

55 Dieses von Berger 1886, S. 161–162, publizierte Inventar wurde bislang noch nicht für eine Analyse des Palais herangezogen.

56 Repertorium 1936, S. 141, 128, 165 und 168. Graf Heinrich Franz Mansfeld war von 1701 bis 1703 Präsident des Hofkriegsrates und wird in der kunsthistorischen Literatur zumeist durch dieses Amt charakterisiert, das er als Vorgänger des Prinzen Eugen inne hatte. Seine diplomatische Tätigkeit, die ihn von 1680 bis 1683 an den Hof Ludwigs XIV. führte, spielt hingegen keine Rolle. Im Hinblick auf die, hier nur knapp zu erläuternden, französischen Elemente seiner Palaisausstattung scheint es angebracht, diesen Aufenthalt besonders herauszustellen.

57 Sie findet sich beispielsweise in Rastatt, Pommersfelden, Ansbach, Mannheim, Schleißheim und in Ludwigsburg (Altes und Neues Corps de logis).

58 Berger 1886, S. 161, Nr. 6.

59 Die Dienstbotentreppe geht aus Hildebrandts bauzeitlichem Grundriß des Mezzanins hervor (Grimschitz 1959, Abb. 14) sowie aus dem Piano nobile-Grundriß von Josef Schmid (Frey 1926, Abb. 12) und wird durch den Grundriß bei Salomon Kleiner bestätigt (Abb. 69).

60 Berger 1886, S. 161, Nr. 7: *Befindet sich ein Zimmer gegen den Hof, „das Paratizimmer" genannt* (Hervorhebung im Original vorhanden).

61 Berger 1886, S. 161, Nr. 7.

62 Berger 1886, S. 161, Nr. 8; das Kabinett besaß einen Kamin aus weißem Marmor; Spiegel oder Preziosen scheint es nicht gegeben zu haben.

63 Berger 1886, S. 161, Nr. 9.

64 Die Fenstertür ist nicht mehr erhalten, da gerade der nordwestliche, ehemals Paradeschlafzimmer und Kabinett aufnehmende Teil des Gebäudes im Zweiten Weltkrieg schwer beschädigt wurde (vgl. Blauensteiner 1957, Abb. auf S. 4 oben). Die Position der Fenstertür läßt sich jedoch daraus erschließen, daß die symmetrisch entsprechende Fensterachse des linker Hand des großen Saals anschließenden Galerieflügels bis heute eine derartige Fenstertür aufweist.

65 Siehe hierzu die Ausführungen im Abschnitt zur Appartementeinteilung im Stadtpalais.

66 Daviler [3]1699, S. 170. Die in Frankreich übliche Absenkung des Kabinettplafonds zeigt bis heute beispielsweise das an der Hofseite gelegene, 1740 von Christophe Huet ausgemalte Boudoir in Champs sur Marne.

67 Grimschitz 1959, Abb. 15.

68 Berger 1886, S. 162, Nr. 17.

69 Grimschitz 1959, Abb. 14.

70 Die Lage der Kabinette in Ráckeve erwähnt Hildebrandt im Brief vom 5. April 1702 (Davario 1895, Nr. 14025 (S. CCI)). Auch in Ráckeve lag das Paradeappartement rechter Hand des Eingangs, was aus der Kapelle zur Rechten des Mittelpavillons zu schließen ist. Der Kulminationsraum, der in Ráckeve an der Gartenseite im Anschluß an eine Antichambre lag, war dem erst kürzlich aufgefundenen Mobilieninventar von 1736 zufolge (Seeger 2001, S. 140) als Schlafzimmer eingerichtet. Die Garderobe hat man in Ráckeve in dem zweiachsigen Raum an der Hofseite zur Rechten des Vestibüls zu lokalisieren, da dieser in unmittelbarer Nähe sowohl zur Dienstbotentreppe als auch zum Paradeschlafzimmer lag.

71 Aufbewahrungsort des hier publizierten Grundrisses: Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des estampes, Va 78g FOL TOME 1.

72 Außerhalb Wiens ging der von Johann Bernhard Fischer von Erlach entworfene Saal des Landsitzes der Grafen Althan in Vranov/Frain voraus, dessen für die Farbgestaltung wohl tonangebendes Deckengemälde 1695 von Johann Michael Rottmayr begonnen wurde (die neuesten Erkenntnisse zum Frainer Festsaal referiert Raidl 1996). Zum Entwicklungsbeginn der österreichischen Marmorsäle: Euler-Rolle 1989, S. 36; Möseneder 1999, S. 70–72, speziell zum Saal Andrea Pozzos: Barock 1999, Kat.-Nr. 86 (Karl Möseneder). Liechtenstein 1948, S. 19, macht darauf aufmerksam, daß bereits Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein um 1670, in Übereinstimmung mit dem im 17. Jahrhundert in Österreich geläufigen Farbklang, für den Saal eines Stadtpalais schwarze Marmorsäulen mit weißen Basen und Kapitellen sowie schwarzem Gebälk empfahl (vgl. Fleischer 1910, S. 191).

73 Die Supraportenreliefs schließen sich mit den weißen Balkonbrüstungen der freskierten Wandabschnitte zu einem den gesamten Raum umziehenden Band zusammen, das nach Ausweis Salomon Kleiners (Kleiner 1969, Taf. 93) über den Kaminen durch weitere, wohl nicht ausgeführte Stuckreliefs vervollständigt werden sollte.

74 Bernouilli 1784, S. 6: *In der Mitte hängt ein sehr großer stark vergoldeter Kronleuchter von Bildhauerarbeit zu 16 Kerzen, und zu eben so vielen trift man auch Wandleuchter an.*

75 Zu dem deutschstämmigen, in Rom geschulten Martino Altomonte, der vor der Jahrhundertwende in den Diensten des polnischen Königs Johann Sobieski stand: Saur AKL, 2 (1992), S. 720–722. Die Zuweisung des Saalfreskos an Altomonte ist zwar weitgehend anerkannt (Aurenhammer 1969, S. 103; Barock 1999, Kat.-Nr. 91 [Karl Möseneder]), doch wird daneben aber immer wieder Carlo Innocenzo Carlone genannt (zuletzt: Matsche 1999, S. 317). Eine knappe Zusammenfassung der Diskussion um die Zuschreibung gibt Prohaska 2001, S. 126 mit Anm. 11–16.

76 Zanotti 1739, Bd. 1, S. 278, der ausdrücklich hervorhebt, daß Chiarini im Saal des Unteren Belvedere auch an den Wänden malte. Eine ausführliche Beschrei-

bung der Quadraturmalerei, die wie im Stadtpalais auch im Saal des Unteren Belvedere aus einer travertinfarbigen und einer sandsteinfarbigen Zone besteht, gibt: Knall-Brskovsky 1984, S. 148–149.

77 Zur Ikonologie des Saalfreskos zuletzt: Matsche 1999, S. 320–323, dem die folgende Benennung der Figuren folgt.

78 Die Themen der Reliefs bei Aurenhammer 1969, S. 102–103, vgl. auch Matsche 1999, S. 317. Der ausführende Künstler ist nicht bekannt (vgl. Werner 1992, S. 73).

79 Zum Spruchband und dessen Interpretation im Hinblick auf eine Datierung des Freskos: oben im Abschnitt zur Errichtung und Ausstattung des Unteren Belvedere.

80 Matsche 1999, S. 315–326.

81 Zum Rastatter Schloß: Grimm 1978 und Rentsch 1989.

82 Der Zusammenhang zwischen den Rastatter und den Wiener Türkentrophäen erstmals bei Grimm 1978, Anm. 135 und dies. 1982/83, S. 237–240. Zu dem in Rastatt Ahnensaal genannten Marmorsaal: Grimm 1978, S. 37–66.

83 Vgl. etwa den verbreiteten Kaminentwurf Jean Le Pautres (Inventaire du fonds français. Graveurs du XVIIe siècle, Bd. 12, bearbeitet von Maxime Préaud, Paris 1999, Nr. 1477) oder auch die Kamine im 1707–09 ausgemalten Kaisersaal der Neuen Residenz in Bamberg (Bachmann/Roda [7]1988, S. 35–43 mit Abb. 8–9). In Bamberg besteht der Kaminaufsatz aus einem zentralen Ovalmedaillon, das seitlich von Trophäen, Sklaven, Genien und Putten eingefaßt wird (der Hinweis auf Bamberg bereits bei Grimm 1978, Anm. 135).

84 Grimm 1982/83, S. 235–240. Im Anschluß an die These Grimms spricht Knall-Brskovsky 1984, S. 149, von einer anzunehmenden engen Zusammenarbeit der Innendekorateure; in einem späteren Beitrag nennt sie Hildebrandt als mutmaßlichen Entwerfer der Marmordekoration (Ausst.-Kat. Schloßhof 1986, Kat.-Nr. 21.35a [Ulrike Knall-Brskovsky]).

85 Vgl. Grimm 1978, S. 41–45.

86 Mit den fingierten, eine gesamte Saalwand zusammenfassenden Nebenräumen knüpfte Chiarini an ein von der Bologneser Quadraturmalerei des 17. Jahrhunderts häufig angewandtes Kompositionsschema an. Vgl. etwa die Saalausmalungen Agostino Mitellis und Angelo Michele Colonnas aus dem zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts im römischen Palazzo Spada, im florentinischen Palazzo Pitti und im Palazzo Ducale in Sassuolo (Feinblatt 1992, S. 59–81 mit guten Abbildungen). Auf diese Zusammenhänge weisen bereits Grimm 1982/83, S. 235 sowie Knall-Brskovsky 1984, S. 149 hin.

87 Zusammenfassend zur 1719–28 vorgenommenen Neueinrichtung der kaiserlichen Gemäldegalerie in der Stallburg mit guten Farbabb.: Meijers 1995, S. 13–28.

88 Küchelbecker 1730, S. 792 schreibt bezüglich des Unteren Belvedere lediglich von schönen und wohlmöblierten Zimmern; Pöllnitz 1737 [teilweise vor 1729], S. 33 erwähnt zwar eigens die beiden Schlafzimmer, allerdings ohne Farbangabe, ebenso Dolfin 1735, S. 134, der lediglich ein Schlafzimmer erwähnt.

89 Vgl. Aurenhammer 1969, S. 105.

90 Vgl. die entsprechende Empfehlung des Fürsten Karl Eusebius von Liechtenstein aus der Zeit um 1670 (Fleischer 1910, S. 205).

91 Thornton 1978, S. 105–106 und ders. 1985, S. 56 und 100.

92 Wie vorstehende Anm.

93 Die Supraportenrahmen der beiden Enfiladetüren befinden sich in situ. Die Supraportenrahmen der später an der hofseitigen Wand zugemauerten Türen befinden sich heute über den Enfiladetüren des ehemaligen Speisezimmers (Aurenhammer 1969, S. 105).

94 Einzig der bei Kleiner als Garderobe bezeichnete Raum im Oberen Belvedere, der sich zur Rechten des Eingangs auf der Feldseite befindet, weist ein etwas abweichendes Parkettmuster auf.

95 Best.-Kat. Wien 1980, Kat.-Nr. 362a–d. Die vier Stilleben stammen einer überlieferten, heute nicht mehr lesbaren Datierung zufolge erst aus dem Jahre 1733. Da eine Veränderung an der Dekoration des Unteren Belvedere zu einem derart späten Zeitpunkt wenig wahrscheinlich ist und diejenigen Stichvorzeichnungen Salomon Kleiners, die datiert sind, bereits aus den Jahren 1729 und 1730 stammen (Aurenhammer 1969, S. 7), ist die Möglichkeit in Betracht zu ziehen, daß die überlieferte Datierung auf einem Lese- oder Übermittlungsfehler basiert. Die Ruinenfragmente könnten von Marcantonio Chiarini entworfen oder aber durch dessen vermutlich 1715–17 gemalte Ruinenstücke für das Obere Belvedere (siehe hierzu im Kapitel zum Oberen Belvedere den Abschnitt zur Sala terrena und weiteren Gartenräumen) angeregt worden sein. Die für Chiarini untypischen Blumen und Früchte wären in diesem Fall von einem auf Stilleben spezialisierten Maler hinzugefügt worden.

96 Vgl. Gaehtgens 1996, S. 34.

97 Eine ausführliche Beschreibung der Scheinarchitektur bei Knall-Brskovsky 1984, S. 149–150.

98 Vgl. etwa die beiden dem Bolognesen Pietro Farina zugeschriebenen Kabinettplafonds an der Gartenseite von Rastatt (Rentsch 1989, Abb. 37 und 55).

99 Knall-Brskovsky 1984, S. 152 führt aus, daß es in der bolognesischen Quadraturmalerei nur wenige Plafonds ohne zentrale Figurenszene gibt, bezieht diese für das Untere Belvedere gleich zwei mal vorgesehene (siehe folgender Absatz) Spielart jedoch nicht auf die Rangfolge von Stadt- und Gartenpalais.

100 Vgl. Aurenhammer 1969, S. 105.

101 Grimm 1982/83. Die Signatur des Blattes: Wien, Albertina, Inv.-Nr. 1403.

102 Zu Claude Ballin: Thieme/Becker, 2 (1908), S. 418 und Saur AKL, 6 (1992), S. 494. Ballin arbeitete gemäß dem im *Mercure de France* abgedruckten Nachruf (siehe unten im Abschnitt zur Bedeutung der Ausstattung im diplomatischen Zeremoniell) außer für Prinz Eugen auch für die Höfe von Spanien und Portugal, für die Kurfürsten von Sachsen und Bayern sowie für Zar Peter den Großen. Von seinen Arbeiten sind nur noch ein 1712–13 datierter silberner Schwankkessel und ein Mundkeller mit dem Wappen des Kurfürsten Max Emanuel in der Münchner Silberkammer und ein 1727–28 datierter Tafelaufsatz in St. Petersburg in der Eremitage erhalten. Zu diesen Stücken: Helft 1965, S. 82–83 und 96–97; zu den Münchner Stücken zuletzt: Seelig 1993.

103 Quellenanhang Dokument III. In knapper Form referiert den Brief: Neu 1995, Bd. 3, S. 591.

104 Siehe hierzu den Abschnitt zum vollständig ausgeführten Belvederegarten (Diskussion über den Anteil Dominique Girards).

105 Kleiner 1969, Taf. 97.

106 Auch Aurenhammer 1969, S. 105, vermutet, daß es sich bei dem dargestellten Spalier um bemalte Seide handelt.

107 La Gorce 1986, S. 40–42.

108 Pons 1992, S. 190.

109 Zur Ausstattung des Hôtel de Mailly: Boiron 1990, S. 146–151.

110 Vgl. Pons 1992, S. 202–203.

111 Hinterkeuser 1999, S. 118–119 sowie Ausst.-Kat. Berlin 1999, S. 313 mit Farbabb. auf S. 312; vgl. auch Kutscher 1995, S. 173–174.

112 Die Bereicherung der Groteskenplafonds in Schloß Charlottenburg mittels mythologischen, in Medaillons gemalten Szenen fußt auf den Groteskenplafonds von Nicodemus Tessin. Ausführlich zu diesen Zusammenhängen: Kutscher 1995, S. 170–173.

113 Zum barocken Neubau des Heiligenkreuzer Hofs: Voit 1982, S. 96–102. Den in den achtziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts restaurierten Groteskenplafond erwähnt Brauneis 1981, S. 41 und weist ihn Jonas Drentwett zu.

114 Siehe hierzu Kotzurek 2001, S. 31 und 102–103.

115 Eine analoge Situation bestand für den Reichsvizekanzler Friedrich Karl von Schönborn, der als Subdiakon und späterer Bischof von Bamberg und Würzburg im Jahre 1712 im schönbornschen Landsitz in Göllersdorf als Pendant zu seinem linker Hand des Eingangs im Piano nobile eingerichteten Appartement in der hierarchisch vermutlich höher stehenden rechten Seite eine symmetrische Raumfolge für den Reichskanzler und Kurfürsten Lothar Franz von Schönborn einrichtete (vgl. Paulus 1982, S. 24).

116 Kleiner 1969, Taf. 95. Der Sachverhalt, daß an den Wänden des Unteren Belvedere ausschließlich Landschaften hingen, geht auch aus dem Gemäldeinventar von 1736 geht hervor (Auer/Black 1985, S. 342–343 [VI/2–20]). Die Landschaften, die sich heute in der Galleria Sabauda in Turin befinden (Spantigati 1982, S. 42–43 sowie Ausst.-Kat. Turin 1982, o. S.), stammen zum größten Teil von dem Holländer Jan Griffier und sind im Schnitt 50 x 60 cm groß. Da Griffier seit etwa 1705 bis zu seinem Tod 1718 in London lebte, könnte Prinz Eugen die Landschaften, zu denen auch eine Ansicht von London und die eines englischen Landsitzes gehört, bei seinem Aufenthalt in London Anfang des Jahres 1712 erworben haben.

117 Kleiner 1969, Taf. 27.

118 Vgl. Daviler [3]1699, S. 339 und Thornton 1985, S. 57 und 70. Champs sur Marne ist ein gutes, weil heute noch erhaltenes Beispiel für eine ebenerdige, allerdings zwei Geschosse umfassende Maison de plaisance, bei der, wie im Unteren Belvedere, im Erdgeschoß zur Rechten des Eingangs ein Appartement liegt und die linke Seite den Speisesaal aufnimmt. Der Speisesaal in Champs sur Marne ist komplett vertäfelt, besitzt einen Marmorboden und ist mit einer marmornen Anrichte und zwei marmornen Wasserbecken versehen (zu Champs sur Marne: Krause 1996, S. 260–265).

119 Der Groteskensaal wurde nach einem Bombentreffer im Zweiten Weltkrieg vorbildlich restauriert. Siehe hierzu Aurenhammer 1971, S. 127.
120 Zu diesen Zusammenhängen: Euler-Rolle 1989/Grotten.
121 Siehe hierzu La Gorce 1986, S. 30–36.
122 Vgl. Aurenhammer 1969, S. 106, der eine Gesamtdeutung des Raumprogramms im Sinne einer Verbindung des Menschen mit der Natur gibt.
123 Rosenmayr 1963.
124 Kleiner 1969, Taf. 92.
125 Zu den Freskenresten: Winterpalais 1998, S. 76–78.
126 Im westlichen der beiden Kabinette hat sich die Dekoration teilweise erhalten.
127 Kleiner 1969, Taf. 36 und 40.
128 Kleiner 1969, Taf. 74–76.
129 Bernouilli 1784, S. 22.
130 In Göllersdorf malte Drentwett ab 1714 die später umgestaltete Sala terrena aus (QBF, Nr. 377, vgl. Paulus 1982, S. 20) sowie zwei in ihrem Dekor nicht erhaltene, wahrscheinlich im Erdgeschoß gelegene Räume. In ihnen waren sechs auf Leinwand gemalte Tierbilder des Frankfurter Malers Johann Melchior Roos in Drentwetts Groteskenmalereien integriert. Im Brief vom 19. Juni 1715 (QBF, Nr. 437) bezeichnet Friedrich Karl von Schönborn die beiden von Drentwett auszumalenden Räume als *orangeriesalettel*. Da mit der Orangerie erst 1716 begonnen wurde, liegt die Vermutung nahe, daß bis zur Errichtung der Orangerie zwei erdgeschossige Räume des nach Südosten ausgerichteten Schlosses zum Überwintern der Bäume dienen sollten. Die Räume, in denen die Grotesken mit Tierbildern von Johann Melchior Roos kombiniert werden sollten, wurden im Juni 1715 geplant (QBF, Nr. 437 und 443) und im Oktober desselben Jahres fertiggestellt (QBF, Nr. 459, Anm. 1). Paulus bezieht die Nachricht von den beiden im Oktober 1715 als fertiggestellt erwähnten Freskenräumen auf das weiter unten zu besprechende Erdteile-Kabinett und vertritt die Auffassung, daß die beiden mit den Tierbildern von Johann Melchior Roos kombinierten Groteskenräume nicht realisiert worden seien (Paulus 1982, S. 46).
131 Durch Stiche ist die drentwettsche Groteskenausmalung in den vier achteckigen Pavillons des Fasanengartens überliefert (Paulus 1982, S. 58 mit Abb. 77–80 und einer Datierung um oder kurz vor 1718, dem Jahr der Fertigstellung des Gartens [QBF, Nr. 576]).
132 Kitlitschka 1967, S. 46–47; Paulus 1982 und S. 46–48 mit Abb. 46–58 und 74; zuletzt zur Göllersdorfer Orangerie: Paulus 2003.
133 Rosenmayr 1963, S. 108-110; Kitlitschka 1967, S. 46–47; Paulus, 1982, S. 22–23 und 47–48 mit Abb. 22–23 und 75; Dehio Niederösterreich 1990, S. 1049; Polleroß 1992, S. 108; Berger 1995, S. 290–291.
134 Wie vorstehende Anm.
135 Mayer 1994, S. 80–84 und 294–296, mit Abb. auf S. 31–33 in Lechner 1988.
136 Mayer 1994, S. 32–35, 49–67 und 288.
137 Mayer 1994, S. 79.
138 Mayer 1994, S. 79.
139 Mayer 1994, S. 78.
140 Im Unterschied zum Erdteile-Kabinett, dessen ursprünglicher Ort im Göllersdorfer Schloß nicht bekannt ist, weiß man vom Ovid-Kabinett aufgrund von in situ erhaltenen Resten der Wandmalerei, daß es sich im äußersten der drei Orangeriekabinette befand.
141 Ranacher 1983; Mayer 1994, S. 84–85; Lechner 1988, S. 25 mit Abb. auf S. 27.
142 Grimschitz 1959/Guntramsdorf.
143 Die Zuschreibung an Hildebrandt und die Datierung nahm Grimschitz 1959/Guntramsdorf und ders. 1959, S. 69, aufgrund stilistischer Kriterien vor. Vgl. auch Rizzi 1975, S. 108 und Kitlitschka 1967, S. 45.
144 Gegen die von Grimschitz 1959/Guntramsdorf, S. 16 vorgenommene und von Rosenmayr 1963, Anm. 36 und Brauneis/Rösener 1978, S. 285 weitergeführte Zuweisung an Drentwett spricht sich auch Kitlitschka 1967, S. 40, Anm. 10 aus.
145 Die Berliner Großmogulserie basiert auf der berühmten Chinaserie der Manufaktur von Beauvais (Huth 1935, S. 88–91 mit Abb. 1–2 der Version in Valtice/Feldsberg). Vgl. auch Baer 1975, S. 135–136 mit weiterer Literatur. Zur Chinaserie von Beauvais: Standen 1976, Bd. 2, S. 461–468.
146 Ausführlich zur Auffindung der Statuen, ihrem Geschenk an Prinz Eugen und die daraufhin erfolgte Umgestaltung des westlichen Seitenflügels: siehe oben im Abschnitt zur Errichtung und Ausstattung des Unteren Belvedere.
147 Die Ikonologie der insgesamt drei Deckenreliefs erläutert Aurenhammer 1969, S. 107.
148 Hier ist beispielsweise Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein anzuführen, der um

1670 jeweils eine eigene Galerie für Gemälde und für Statuen empfiehlt (Fleischer 1910, S. 199). Vgl. auch Minges 1998, S. 143–157, der sich in seinen Ausführungen allerdings nur Gemäldegalerien widmet.

149 Die ursprüngliche Vergoldung zeigt ein Aquarell von Carl Goebel aus dem Jahre 1876 (farbige Wiedergabe bei Kriller/Kugler 1991, Abb. 146); zudem geht sie aus einer Beschreibung aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hervor (Bernouilli 1784, S. 24: *... ist ein großer langer Saal mit korinthischen Wandsäulen mit roth und weißem Marmor auf florentinische Art ausgelegt* [...] *das übrige des Saals ist weiß und gold.*).

150 Werner 1992, S. 162.

151 Für die Dekoration des Gewölbekämpfers scheint sich Hildebrandt an der 1701 von Antonio Beduzzi dekorierten Sommersakristei in Stift Melk inspiriert zu haben (vgl. Ausst.-Kat. Melk 1989, Kat.-Nr. 27.13 [Wilhelm Georg Rizzi] mit Abb. S. 346).

152 Eine knappe Übersicht über Antikengalerien des 16. und 17. Jahrhunderts gibt Prinz 1981.

153 Zu den Ergänzungen: Noll 1963, S. 59.

154 Zu den Skulpturen Domenico Parodis: Ebenstein 1963 mit einer treffenden Charakterisierung der Marmorgalerie als Prunkraum, dessen Glanz die Würde des Kunstwerks bezeichnet (ebd., S. 71–72), sowie Aurenhammer 1969, S. 108. Der Genueser Künstlerbiograph Carlo Giuseppe Ratti berichtet, Domenico Parodi habe vor der Anfertigung der Marmorskulturen für Prinz Eugen auch einige Bilder gemalt (Ratti 1769, S. 223).

155 Die durch Kleiner dokumentierte Aufstellung, in der Aurenhammer kein stimmiges Programm zu erkennen vermochte (Aurenhammer 1969, S. 108), zielte möglicherweise auf die durch den regelmäßigen Wechsel einer weiblichen mit einer männlichen Figur hervorgerufene Ordnung ab.

156 Milano 1996 (1998).

157 Vgl. dagegen Keyßlers Bericht über die Antikensammlung August des Starken im Palais im Großen Garten in Dresden (Keyßler 1741 [1730], S. 1077).

158 Pöllnitz 1737 [teilweise vor 1729], S. 33.

159 Zum Tier- und Pflanzenbesitz des Prinzen Eugen: Riedl-Dorn 1992.

160 Noll 1963, S. 64–66. Zum vermutlichen Aufstellungsort bei Prinz Eugen: siehe oben im Abschnitt zur Ausstattung der Galerie im Stadtpalais.

161 Kuhn-Forte 1998, S. 26–37.

162 Zum Ankauf der beiden römischen Sammlungen durch August den Starken: Hettner [2]1869, S. 2–6.

163 Als Jahr des Ankaufs wird in der Literatur stets 1736 angegeben (Hettner [2]1869, S. 6–7 und Noll 1963, S. 59–62). Allerdings befanden sich die drei Antiken im August 1737 noch im Unteren Belvedere und wurden dort durch den Inspektor der kaiserlichen Galerie und Kunstkammer, Daniele Antonio Bertoli, gezeichnet (Vesme 1887, S. 182). Die antike Bronzeskulptur des betenden Knaben gelangte aus dem Nachlaß des Prinzen Eugen über den venezianischen Kunsthändler Antonio Maria Zanetti an Fürst Joseph Wenzel von Liechtenstein, der sie 1747 an Friedrich den Großen nach Potsdam verkaufte (Conze 1886; Hackländer 1997, S. 29); zu Zanetti: Haskell 1996, S. 479–485; zu den Sammelschwerpunkten des Fürsten Joseph Wenzel von Liechtenstein: Ausst.-Kat. Liechtenstein 1994, S. 11–12. Zanetti, der im Sommer 1737 zusammen Bertoli die Gemälde des Prinzen Eugen für den zu erstellenden Verkaufskatalog schätzte (Vesme 1887, S. 182), hatte offenbar bereits im Jahr zuvor Zugang zum Nachlaß des Prinzen Eugen, als er sich im August 1736 zwei aus seiner Sicht besonders begehrenswerte Gemälde sicherte (Haskell 1996, S. 489, Anm. 50). Zur Identifikation eines dieser Gemälde: Seeger 2002, S. 323.

164 Vgl. die Nachricht von Winckelmann 1755, S. 23, der Bildhauer Lorenzo Mattielli, der später ebenfalls nach Dresden ging, habe vor dem Abtransport einen Abguß der Statuen angefertigt (vgl. Aurenhammer 1969, S. 108).



Ordnungsprinzipien am Außenbau

Bei dem 1717 begonnenen Oberen Belvedere handelt es sich um einen einflügeligen Bau, der wie das Untere Belvedere die gesamte Breite des Ziergartens einnimmt. Sein Piano nobile erhebt sich sowohl an der Garten- als auch an der Feldseite über einem gebänderten Sockelgeschoß (Abb. 144–145). In den mittleren 15 Achsen wird es von einem Mezzanin überfangen. Mit seiner beträchtlichen Länge von 29 Achsen an der Gartenseite und 27 Achsen an der Feldseite vermittelt das Obere Belvedere einen breitgelagerten Eindruck. Dieser wird durch die geschoßweise Gliederung der Fassaden verstärkt. Dagegen treten die vertikalen Akzente, wie etwa die polygonal vortretenden Mittel- und Seitenrisalite und die sparsame Instrumentierung der mezzaninlosen Achsen, zurück.

Hildebrandt hat die Fassaden des Oberen Belvedere reich verziert, indem er nicht nur die Fensterverdachungen und Parapetten skulptural gestaltete, sondern auch die Pilaster mit Ornamenten versah. Die Ornamentierung der Pilaster ist ein typisches Merkmal der Architektur Hildebrandts, wobei es allerdings meist, zum Beispiel am Palais Daun-Kinsky, beim Hofburgprojekt oder am Schloß Mirabell in Salzburg, im Zusammenhang mit Kolossalpilastern angewandt wurde und zwar im Bestreben, die durch die Geschoßabfolge gegebene Horizontalgliederung zu unterstützen. Am geschoßweise instrumentierten Oberen Belvedere fiel dieses Ziel weg. Der vielfältig variierte Pilasterschmuck dient hier außer zur allgemeinen Fassadenbereicherung dazu, innerhalb der Geschosse, oder auch geschoßübergreifend, verschiedene Achsen ordnend zusammenzufassen oder gegeneinander abzusetzen.

An der Gartenfassade (Abb. 144) fällt als eines der Ordnungsprinzipien die Betonung der mittleren 15, sämtlich mezzaninüberfangenen Achsen auf. Das Piano nobile ist in diesem Bereich mit Doppelpilastern kompositer Ordnung versehen, wohingegen die an beiden Seiten anschließenden mezzaninlosen Achsen lediglich eine aus Doppellisenen gebildete Felderung aufweisen. Hinzu kommt, daß das Mezzanin, das dem Piano nobile bereits durch ein verkröpftes Gesims verbunden ist, diesem im Aufwand nicht nachsteht, sondern sich lediglich durch seine geringere Höhe unterordnet. Seine Doppelpilaster folgen einer phantasievollen, aus der Komposita entwickelten Ordnung. Bei den trophäengeschmückten Fensterverdachungen alternieren im Mezzanin und in den mittleren 15 Achsen des Piano nobile rund oder eckig schließende, jeweils gekurvte Gesimsstücke. Dabei stehen die Verdachungen geschoßübergreifend derart zueinander, daß über den rund schließenden Verdachungen des Piano nobile im Mezzanin eckig

Seite 330:
Abb. 144: Oberes Belvedere, Gartenseite

schließende zu liegen kommen und umgekehrt. Im Sockelgeschoß macht sich die Unterscheidung zwischen den mezzaninlosen und den mezzaninüberfangenen Achsen der Fassade dadurch bemerkbar, daß sich die weniger aufwendigen, mezzaninlosen Achsen ursprünglich in Arkaden öffneten, während im übrigen Bereich Fenster sitzen. Um die Fenstereinfassungen verkröpft sich die ansonsten glatt durchlaufende Bänderung.

Durch die reiche Verzierung des Mezzanins und des darunterliegenden Abschnitts des Piano nobile wurde jener Bereich der Fassade hervorgehoben, der bei einer Gliederung mit Kolossalordnung zu einer Einheit zusammengefaßt worden wäre. Dieses, Piano nobile und Mezzanin zusammenfassende, Ordnungsprinzip steht in einem gewissen Gegensatz zur geschoßweisen Gliederung. Möglicherweise wurde die geschoßweise Gliederung gewählt, um das Obere Belvedere dem weitgehend eingeschossigen Untere Belvedere im Aufbau anzupassen.[1] Die Fassadengliederung des Oberen Belvedere läßt die Funktionen des Gebäudeinneren nicht erraten, sondern verschleiert eher das Innere. Der aufwendigste Paraderaum des Oberen Belvedere, nämlich das Audienzzimmer am östlichen Ende der Gartenseite, befindet sich zur Gänze hinter dem sparsam durch Lisenen gefelderten Fassadenabschnitt. Im reich verzierten Mezzanin liegen hingegen außer dem Saalobergaden keine bedeutenden Räume.

Ein weiteres Ordnungsprinzip der Gartenfassade ist die gestalterische Annäherung der nur zwei Geschosse hohen, als polygonale Türme ausgebildeten Eckrisalite an den drei Geschosse umfassenden Saalrisalit. Die drei Risalite schließen sich durch die säulengetragenen Altane in den jeweils mittleren, frontal dem Garten zugewandten Achsen zusammen. Hinzu kommen im Piano nobile hermenförmige Pilaster auf diamantierten Postamenten. Der Aufwand steigert sich zur Mitte hin, indem die ansonsten rechteckigen Fenster der Fassade im Piano nobile des Saalrisalits über einem konsolengestützten Kämpfer rundbogig enden und sich im Mezzanin nach oben und unten korbbogenförmig erweitern.

Mit den beschriebenen Ordnungsprinzipien in Einklang steht die in der Literatur vielgerühmte Dachsilhouette. Alle Fassadenabschnitte, also sowohl der Mittelrisalit und die Seitenrisalite als auch die mezzaninüberfangenen und die mezzaninlosen Achsen der Rücklagen, werden von einem eigenständigen, allseitig abgewalmten Kupferdach überfangen. Die Dächer bildeten durch eine unterschiedlich aufwendige Gestaltung eine Rangfolge entsprechend den darunterliegenden Fassadenabschnitten aus. Die mezzaninlosen Achsen erhielten ein einfaches Walmdach, dessen Ansatz eine Dachbalustrade mit Figuren und Vasen verdeckt. Die mittleren 15 Achsen schließen sich durch ein Mansarddach mit profilierten Gaubenfenstern zusammen, wobei die herausragende Stellung das Saalrisalits durch die zweifache Stufung des Mansarddachs zum Ausdruck kommt. Den Ansatz verdecken Attikafiguren im Wechsel mit Trophäen. Die Ecktürme nähern sich durch die wie ein Mansarddach gestuften Kuppeln gestalterisch dem Fassadenmittelteil an.

Die der feldseitigen Auffahrt zugewandte Eingangsfassade (Abb. 145) des Oberen Belvedere folgt im wesentlichen der Gar-

Seite 333:
Abb. 145: Oberes Belvedere, Eingangsseite





tenfassade, da der Sockel dank dem im Bereich des Oberen Belvedere verhältnismäßig geringen Terrainanstieg nur um etwa ein Drittel seiner Höhe reduziert zu werden brauchte. An den Eckrisaliten wurde auf die Altane verzichtet. In der Mitte tritt anstelle des Saalrisalits ein eineinhalbgeschossiger, drei Achsen breiter Pfeilerportikus mit rundbogigen Arkaden um eine Achse vor den Baukörper. Sein Gebälk, das von figürlichen, am Arkadenkämpfer beginnenden Hermenpilastern getragen wird, nimmt das Gebälk des Piano nobile auf und führt es weiter. Das Mezzanin ist in der Breite des Portikus rechteckig eingezogen, so daß seine figuren- und trophäenbesetzte Dachbalustrade ähnlich einem Ehrenhof verläuft. Der Portikus trägt einen mächtigen, konkav anlaufenden und nach einer waagrechten Verkröpfung rundbogig schließenden Schaugiebel, in dessen Giebelfeld das von Löwen gehaltene Wappen des Prinzen Eugen prangt. Da die Arkadenstellungen des Portikus weiter gespannt sind als die übrigen Gebäudeachsen, entspricht der Portikus zusammen mit seitlichen, der Belichtung der Nebentreppen dienenden Lichtschlitzen dem Abstand von fünf Fassadenachsen.

An den neunachsigen, zweigeschossigen Seitenfronten (Abb. 146) kommt der Turmcharakter der polygonalen Eckrisalite stärker zum Ausdruck als an Garten- und Feldseite. Dies liegt daran, daß hier jeweils vier Turmseiten, anstelle von drei an Garten- und Feldsei-

Abb. 146: Oberes Belvedere von Nordwesten

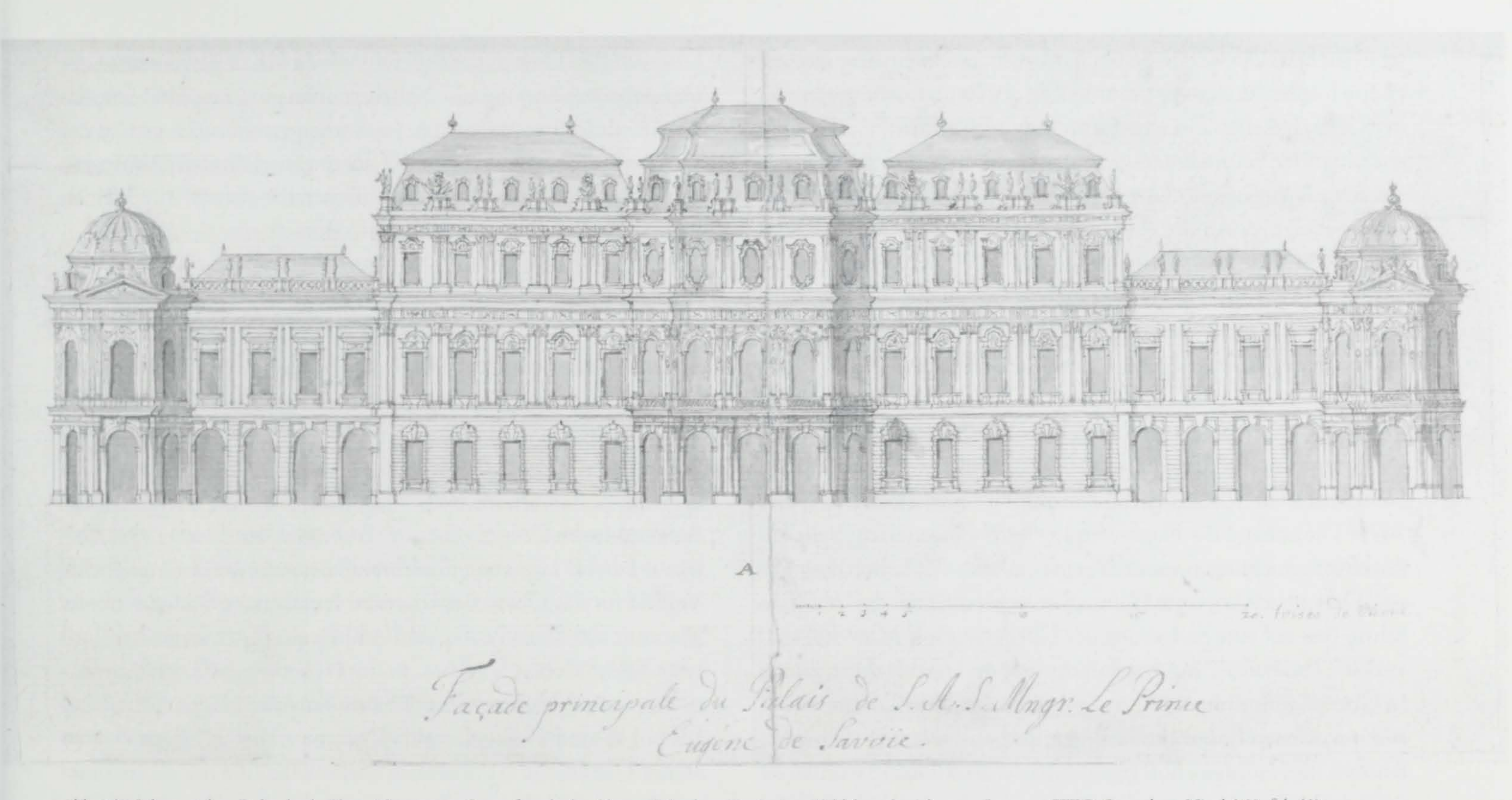


Abb. 147: Johann Adam Delsenbach, Planzeichnung zur Gartenfassade des Oberen Belvedere, Kopie einer Hildebrandtzeichnung, Stuttgart (WLB, Sammlung Nicolai 58, fol. 42)

te, freistehen. Die vierten Seiten flankieren jeweils einen Altan, der dadurch entsteht, daß die Grundfläche des Piano nobile gegenüber dem Sockelgeschoß um eine Fensterachse zurücktritt. Zum Turmcharakter der Eckrisalite trägt an den Seitenfronten auch bei, daß der achteckige Grundriß der Ecktürme entlang der Gebäudelängsachse gelängt ist. An der Garten- und der feldseitigen Fassade der Ecktürme führte dies zu einem weiteren Achsenabstand, der dort jeweils durch doppelte Hermenpilaster und einen Dreieckgiebel betont wird. An den Seitenfronten besetzen die Hermenpilaster hingegen als geknickte Einzelpilaster die Turmkanten und betonen die Polygonalität.

Zur Gartenfassade des Oberen Belvedere hat sich ein nicht ausgeführter Entwurf Hildebrandts als Nachzeichnung Johann Adam Delsenbachs in der Stuttgarter Sammlung Nicolai erhalten (Abb. 147).[2] Die anhand der Planzeichnung feststellbaren nachträglichen Akzentverschiebungen verraten keine einheitliche Zielsetzung. Die von Delsenbach kopierte Planung ist konsequenter als der ausgeführte Bau auf eine Steigerung der Gliederung zur Mitte hin und auf eine Parallelisierung von Ecktürmen und Saalrisalit angelegt. In Übereinstimmung mit dem Saalrisalit waren die Ecktürme mit allseitig offenen Erdgeschoßarkaden und mit hohen Rundbogenfenstern im Hauptgeschoß geplant. In der Ausführung wurden sie stärker den Rücklagen angenähert. An den mezzaninüberhöhten Achsen der Rücklagen waren im Piano nobile zunächst glatte Pilaster anstelle der heutigen Pilaster mit Nabelscheiben vorgesehen. Glatte Pilaster hätten einen kontinuierlich sich steigernden Übergang von den Lisenen der äußeren Achsen hin zu den auch auf der Delsenbachzeichnung mit Nabelscheiben gezierten Hermenpilastern in der Mitte geschaffen. Im Sockelgeschoß wäre gemäß der nicht ausgeführten Planung die Zäsur zwischen den in Arkaden geöffneten Achsen und den durchfensterten Achsen durch einen wohl dorischen Pilaster verstärkt worden.

Typlogische Herleitung

Vergleich mit Vaux-le-Vicomte

Bereits Moritz Dreger, einer der frühesten Bearbeiter der Architektur Johann Lucas von Hildebrandts, nannte 1907 als mögliches Vorbild für das Obere Belvedere das französische Schloß Vaux-le-Vicomte, das Louis Le Vau 1656-60 für den Finanzminister Ludwigs XIV., Nicolas Fouquet, in der Nähe von Fontainebleau errichtet hatte.[3] In einer Gegenüberstellung der beiden Grundrisse (Abb. 148 und 168) berief sich Dreger auf den in beiden Bauten an der Gartenseite vortretenden Saal und auf die mit Eckrisaliten versehenen Seitenfronten. Bruno Grimschitz wies Vaux-le-Vicomte als Vorbild zurück, da dort, im Unterschied zum Oberen Belvedere, an der Hofseite die Eckrisalite eine trichterförmige Eingangssituation ausbilden.[4] In den fünfziger Jahren verwies Erwin Hai-

nisch für das Obere Belvedere erneut auf Vaux-le-Vicomte und weitete die Gegenüberstellung auf den Aufriß und den gesamten Bautyp aus.[5] Zustimmung erfuhr er durch Renate Wagner-Rieger, die im knappen Rahmen einer Rezension die Vorbildhaftigkeit von Vaux-le-Vicomte betonte.[6]

Aus rein historischer Sicht ist ein Zusammenhang zwischen dem Oberen Belvedere und Vaux-le-Vicomte nicht abwegig. Vaux-le-Vicomte war seit 1705 im Besitz des französischen Feldherrn Claude Louis Hector Duc de Villars,[7] der von 1698 bis 1702 als französischer Botschafter in Wien weilte und im Winter 1713/14, ebenso wie Prinz Eugen, als Unterhändler seines Landes die Rastatter Friedensverhandlungen führte. Seither pflegten die beiden Feldherren freundschaftliche Verbindungen, die nach Einschätzung von Max Braubach für Villars allerdings von größerer Bedeutung waren als für Prinz Eugen.[8] Da die Arbeiten am Belvederegarten und am Unteren Belvedere im Winter 1713/14 in vollem Gange waren, kann man davon ausgehen, daß Prinz Eugen während dieser Zeit Interesse am Landsitz Villars bekundete und eine recht gute Vorstellung von Vaux-le-Vicomte bekam. Aus bautypologischen Gründen jedoch kommt, wie im folgenden gezeigt wird, Vaux-le-Vicomte als Vorbildbau für das Obere Belvedere nicht in Frage. Vielmehr sind die wenigen, zugegebenermaßen auffallenden, Gemeinsamkeiten der beiden Gebäude auf eine gemeinsame bautypologische Wurzel zurückzuführen. Das Aufspüren dieser gemeinsamen Wurzel, dem der nächste Abschnitt zu den Poggio-Reale-Varianten gewidmet ist, und die Unterscheidung zwischen den verschiedenen Linien ihrer Rezeption liefert aufschlußreiche Kriterien zur Einordnung und zum Verständnis des Oberen Belvedere.

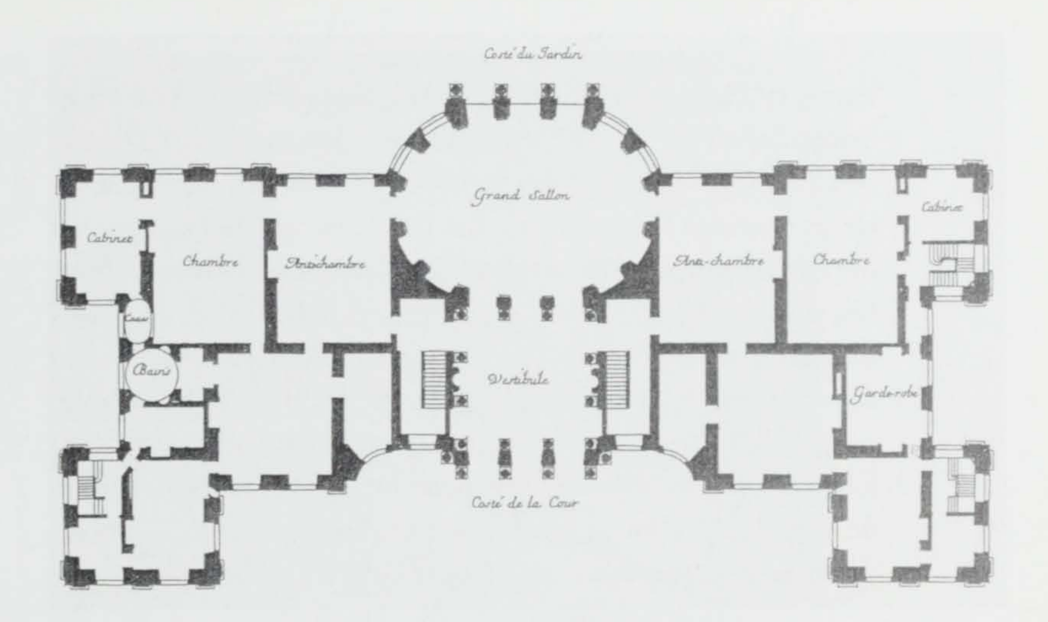


Abb. 148: Vaux-le-Vicomte, Grundriß der Beletage (Jean Marot)

Bei Vaux-le-Vicomte (Abb. 148) handelt es sich um einen längsrechteckigen, im allgemeinen zwei, teilweise auch drei Räume tiefen Bau von an der Gartenseite 17, an der Hofseite 15 Achsen. Die Gartenseite wird vom siebenachsigen Risalit des parallel zur Gebäudelängsachse liegenden Ovalsaals beherrscht. An der Hofseite treten zweiachsige Eckrisalite vor die Fassadenflucht, die sich in Reminiszenz an den im französischen Schloßbau traditionellen Ehrenhof in erhöhten Terrassen fortsetzen. Die einladende Wir-

kung der Hofseite wird dadurch unterstützt, daß die Achsen zu beiden Seiten des drei Achsen einnehmenden, in der Mitte liegenden Eingangs konkav vorgezogen sind. An den Seitenfronten treten zweiachsige Eckrisalite um die Tiefe einer gesamten Achse vor die Fassadenflucht und rahmen eine Rücklage von vier Achsen. Die Ausbildung der Seitenfronten erinnert in der Tat an das Obere Belvedere, wobei in Vaux-le-Vicomte allerdings die Risalite nicht durch einen Altan verbunden sind, sondern bereits im Sockelgeschoß beginnen. Die Binneneinteilung von Vaux-le-Vicomte folgt den weiter unten darzulegenden Errungenschaften des Corps de logis double, die im Oberen Belvedere nicht in letzter Konsequenz verfolgt wurden.

Die wichtigsten Argumente für den Schluß, daß Vaux-le-Vicomte nicht das Vorbild für das Obere Belvedere war, folgen aus der Art und Weise wie die Eckrisalite in den Grundriß integriert sind und aus ihrem Stellenwert am Außenbau. Während die Eckrisalite im Oberen Belvedere (Abb. 168) als Achtecktürme alle vier Gebäudekanten in der gleichen Art besetzen, betonen sie in Vaux-le-Vicomte nur an der Hofseite die Gebäudekanten in turmähnlicher Weise. An der Gartenseite sind sie im Grundriß nahezu negiert, da sie nur als geringer Fassadenvorsprung und zudem mit vier, anstelle der seitlichen und hofseitigen zwei, Achsen hervortreten. Weder die Risalite der Hof- noch der Gartenseite sind in Vaux-le-Vicomte mit Einzelräumen belegt, wie dies im Oberen Belvedere der Fall ist, sondern mehrfach unterteilt. Im durchgängig dreigeschossigen Aufriß von Vaux-le-Vicomte (Abb. 149) zeigt sich die andersartige Auffassung der Eckrisalite darin, daß diese mit ionischer Kolossalordnung und voll ausgebildetem Gebälk, das an der Hofseite zudem einen flachen Dreieckgiebel trägt, in der Hierarchie der Fassadengestaltung weit oben stehen. Sie entwickeln eine Monumentalität im Verhältnis zu den übrigen Teilen der Fassade, die den nur zweigeschossigen Achtecktürmen des Oberen Belvedere abgeht.

Die Monumentalität der Eckrisalite von Vaux-le-Vicomte verrät ihre typologische Herkunft von den Ecktürmen eines Kastells, bei dem diese die zwischen den Ecktürmen liegenden Flügel aus wehrtechnischen Gründen zu überragen haben. Der Vergleich mit einem Kastellflügel erscheint auch im Hinblick auf die beiden rustizierten, jeweils dreiachsigen, Schauwände in der Mitte der Garten- und der Hoffassade angebracht. Sie evozieren mit ihrer wehrhaften und zudem betont andersartigen Gliederung jenen Torbau, der den Eingangsflügel eines Kastells oft in der Mitte beherrscht.[9] Am Oberen Belvedere sind die Ecktürme hingegen deutlich niedriger als weite Teile des dazwischenliegenden Flügels (Abb. 144). Der Saalrisalit wirkt nicht als wehrhaftes Eingangsmotiv sondern, durch das in ihm gipfelnde Crescendo der Gliederung, als Kulmination der gesamten Anlage.

Direkte Vorläufer von Vaux-le-Vicomte waren hinsichtlich der vier monumentalen Eckrisalite an einem einflügeligen Hauptgebäude das Schloß Blérancourt in der Picardie (ab 1612) (Abb. 150) und das Pariser Palais du Luxembourg (ab 1615) (Abb. 151–152) von Salomon de Brosse. Bei letzterem schließen an den Hauptbau

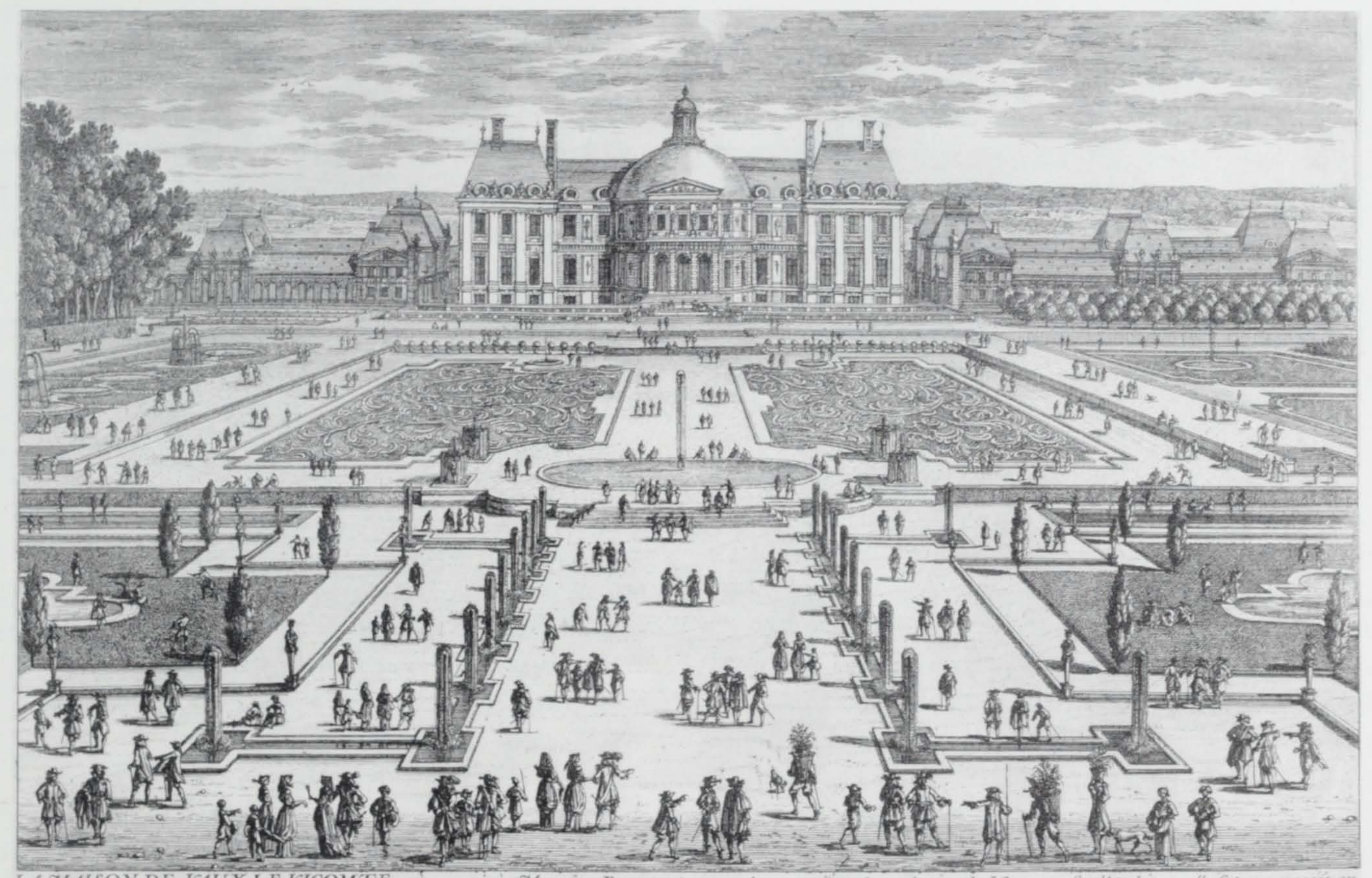


Abb. 149: Vaux-le-Vicomte, Gartenseite (Perelle) (WLB Nicolai 56, fol. 92)

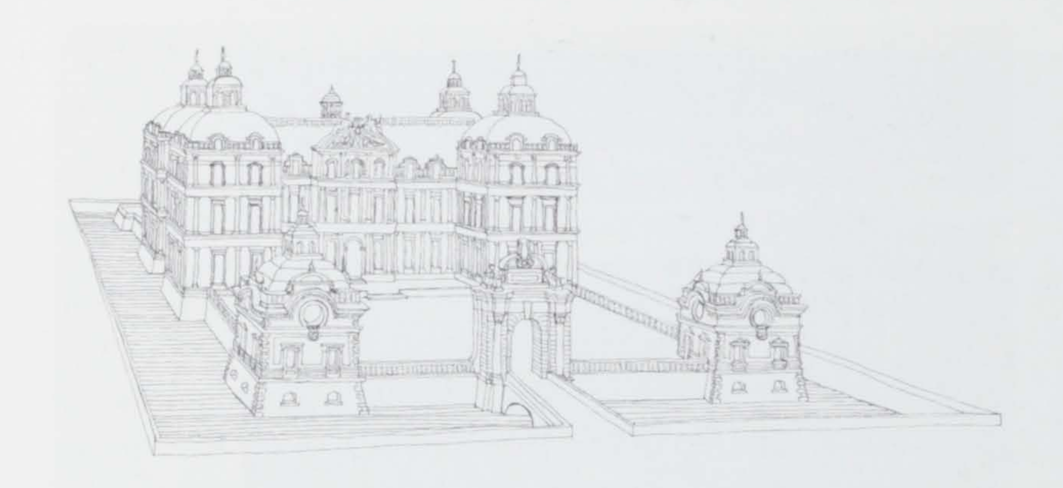


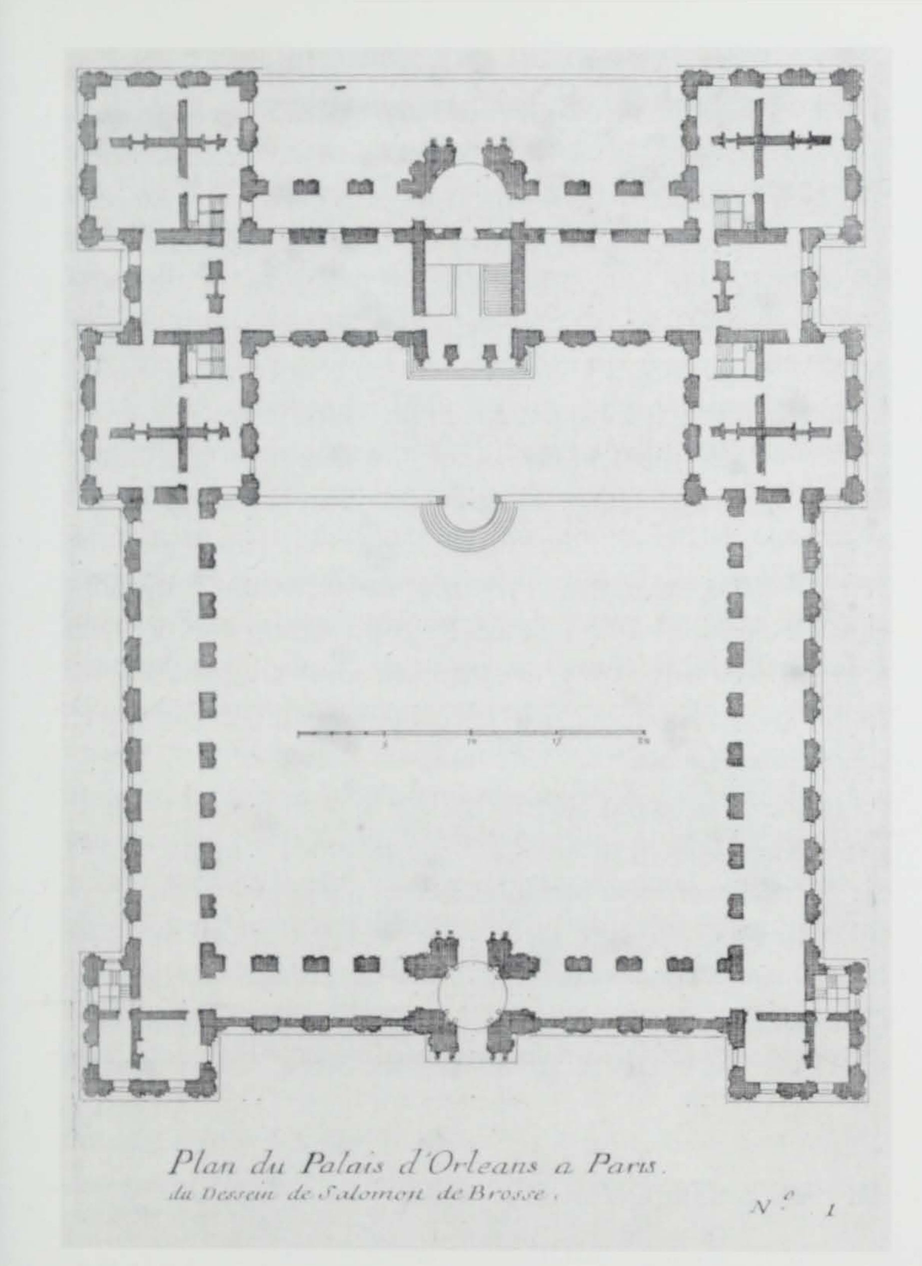
Abb. 150: Blérancourt, Rekonstruktionszeichnung (nach Coope 1972)

hofflankierende Seiten- und ein Torflügel an.[10] Für den entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang von Vaux-le-Vicomte, Blérancourt und dem Palais du Luxembourg spricht nicht zuletzt die Binnenaufteilung der Eckrisalite, die ja einen signifikanten Unterschied zur Nutzung der Eckrisalite als Einzelräume im Oberen Belvedere darstellt. In den beiden Anlagen Salomon de Brosses nehmen die Eckrisalite die Appartements auf, die im Palais du Luxembourg aus vier Räumen und einer Nebentreppe bestanden.[11] In Vaux-le-Vicomte wurde diese Unterteilung durch die Anordnung von mindestens zwei, teilweise auch drei Räumen in den Eckrisaliten weitergeführt, obwohl die Appartements dort entlang der Gartenseite liegen.

Gemeinsame Wurzel der Poggio-Reale-Varianten

Die gemeinsame bautypologische Wurzel des Oberen Belvedere und von Vaux-le-Vicomte ist in einem seinerzeit überaus erfolgreichen Villentyp zu sehen, der kurz vor 1500, wohl unter der Ägide von Lorenzo il Magnifico, in Florenz entwickelt und dann von Francesco di Giorgio Martino, Antonio da Sangallo d. J. und insbesondere von Baldassare Peruzzi mehrfach variiert wurde.[12] Bei den Villenvariationen dieser Architekten, die nur durch ihre Grundrisse bekannt sind, handelt es sich um rechteckige Kompaktbauten mit zentralem Saal, an deren Ecken kräftige, teilweise bugförmig ausgestellte Risalite sitzen, so daß es zu den charakteristischen, rechteckig eingezogenen Seitenfronten kommt. Die Eckrisalite nehmen in einigen Versionen Einzelräume oder Wendeltreppen auf, in anderen sind sie in mehrere verschieden große Räume unterteilt. Zwischen den Eckrisaliten erstrecken sich an zwei oder auch an allen vier Seiten Loggien. In der Literatur sind diese Variationen als Poggio-Reale-Varianten bekannt geworden, da der Architekturtheoretiker Sebastiano Serlio, der einen Teil der Zeichnungen seines Lehrers Peruzzi geerbt hatte,[13] einen der Grundrisse als Variante von Poggio Reale, einer nordöstlich von Neapel gelegenen Villa suburbana,[14] im dritten Buch seines Architekturtraktates 1540 erstmals veröffentlicht und allgemein zugänglich gemacht hat.[15]

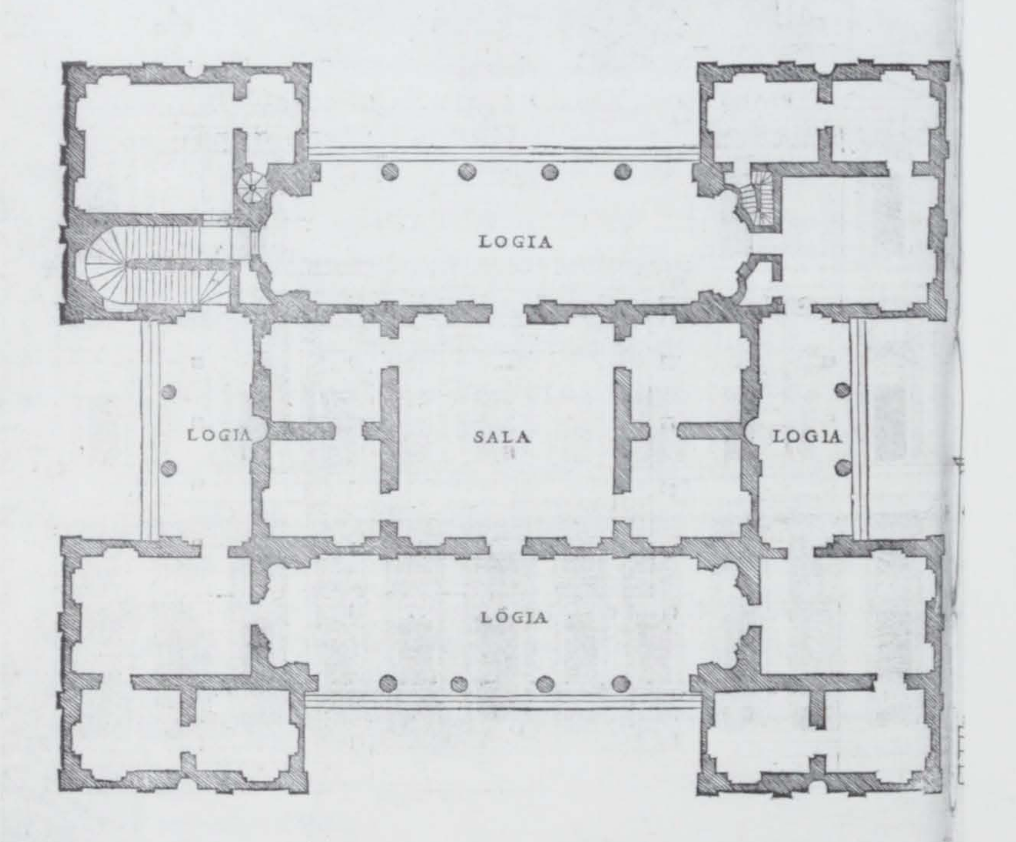
Serlio versah in seinem Traktat den Grundriß (Abb. 153), der den Varianten mit unterteilten Eckrisaliten folgte, mit einem Auf-



Elevation du Palais d'Orleans du costé du Jardin

Abb. 152: Paris, Palais du Luxembourg, Gartenseite (Jean Marot)

Links:
Abb. 151: Paris, Palais du Luxembourg, Grundriß des ursprünglichen Zustandes (Jean Marot)



Onsiderando al bello edificio di poggio reale; mi è uenuto in pensiero di disporne uno circa a quella uisione, ma in altra forma di appartamenti, e forse con miglior commodità: percioche le stanze di quello sono tutte d'una grandezza, la qual cosa non si conuiene, anzi è di bisogno che le prime siano maggiori de le seconde. In questo edificio non ui faccio cortile ne aere di dentro: percioche essendo cosa per la uilla, ella non è impedita da nessun lato, doue i quattro angoli hanno la luce apertissima. Ma alcuno potria dire, che la sala con le quattro camere saria tenebrosa per non hauere la luce se non da le loggie: la quale non è luce perfetta. A questo si risponde, che essendo fatto questo edificio per usarlo ne i gran caldi, e non hauendo cortile nel mezo; la sala, e le quattro camere saranno sempre fresche, per non ui potere il Sole: li quali appartamenti saranno bonissimi e godeuoli nel mezo giorno. E dato che non hauessero quella perfetta luce, che hanno le altre stanze, nondimeno elle hauerano tanta luce che supplirà al bisogno, e questo si uede in Bologna, la quale è similmente porticata, et ancho dentro le case ui sono cortili con loggie, e le stanze si habitano pur continuamente. Questo edificio è talmente disposto che se li muri angolari saranno di buona grossezza; tutto il rimanente d'esso sarà fortissimo, quantunque i muri siano di mediocre grossezza, per esser tutti contraforti l'un de l'altro; talmente che le forze di questo edificio saranno tutte unite. Io non trattero de le misure, perche essendo questo proportionato, lo esperto Architetto potra secondo la uolonta del padrone immaginarsi la grandezza d'un luogo, e di quello fare tanti piedi, o altre misure, da le quali misure si potranno conoscere tutte l'altre parti de l'edificio, e sopra il tutto questo edificio sia collocato di sorte, se'l sito lo comporta; che'l Sole leuante, prima batta in uno angolo, accioche tutte le parti de l'edificio uenghino a participar del Sole, perche se'l Leuante hauesse per una faccia, et il Ponente per l'altra, e'l mezo di per l'altra; seguitaria che la loggia posta a Settentrione non haueria mai sole, e saria mal sana.

riß, bei dem die Eckrisalite den zentralen Saal und die Loggien als Türme überragen (Abb. 154).[16] Dieser Aufriß war der renaissancezeitlichen Villa suburbana durchaus angemessen, da diese aus einer Umwertung des mittelalterlichen Kastells, dem Inbegriff eines fürstlichen Landsitzes, entstanden war.[17] In Frankreich wurde der als Poggio-Reale-Variante bezeichnete Villentyp, mit dem sich auch der von François I[er] nach Frankreich berufene Leonardo da Vinci auseinandergesetzt hatte,[18] in der Weise rezipiert, daß die Eckrisalite den Mittelteil überragten oder zumindest gleich hoch waren. Dies hing mit dem Weiterwirken der in Frankreich bedeutenden Donjon-[19] und Kastelltradition sowie mit dem Einfluß von Serlios Traktat zusammen.[20] Wichtige Beispiele des 17. Jahrhunderts für die französische Linie der Rezeption sind Blérancourt und das Palais du Luxembourg, in denen, wie schon erwähnt, die Vorläufer für die Ausbildung der Eckrisalite von Vaux-le-Vicomte zu erkennen sind.[21]

In Italien hingegen übertraf bei den in der Tradition der Poggio-Reale-Varianten stehenden Villengebäuden der zentrale Saal die Eckrisalite zumeist an Höhe. Bereits die in mehrfacher Hinsicht richtungsweisende Medicivilla in Poggio a Caiano, nordwestlich von Florenz (Abb. 155–156), die Giuliano da Sangallo um 1480 für Lorenzo il Magnifico entworfen und etwa fünf Jahre später begonnen hatte, zeigt die für italienische Villen von da an

Abb. 153: Sebastiano Serlio, Grundriß einer Variante der Villa von Poggio Reale

charakteristische Silhouette.[22] Die Villa in Poggio a Caiano erhebt sich als dreigeschossiger Kompaktbau auf quadratischer Grundfläche. Das Nutz- und Versorgungsräume aufnehmende Sockelgeschoß ist ringsum von Arkaden umgeben, die im Piano nobile einen allseitig umlaufenden Altan tragen. Im Piano nobile reihen sich die repräsentativen Räume entlang der Mittelachse aneinander. Den Auftakt bildet die Freitreppe, auf die ein in der Fassadenflucht verbleibender Säulenportikus, ein Vestibül sowie der große und ein kleiner Saal folgen. Den Höhepunkt dieser auf der Mittelachse liegenden Raumfolge bildet der rechtwinklig zur Mittelachse angeordnete, tonnengewölbte große Saal, dessen Lage und Bedeutung am Außenbau einzig anhand des gegenüber den anderen Bauteilen erhöhten Daches zu ersehen ist. Licht erhält der Saal an beiden Schmalseiten, wo der Baublock die charakteristischen eingezogenen Seitenfronten ausbildet. Da die Seitenfronten erst ab dem Niveau des Piano nobile eingezogen sind, entsteht in Poggio a Caiano zwischen den beiden seitlichen Eckrisaliten, analog zum späteren Oberen Belvedere, je ein zusätzlicher quadratischer Altan. Diese münden in den ringsumlaufenden, der Aussicht dienenden Altan und stellen weitere, von der Raumfolge der Mittelachse unabhängige, Zugänge zum Saal dar. Allerdings bieten die zusätzlichen Altane in Poggio a Caiano, im Unterschied zum Oberen Belvedere, keinen besonders einladenden Eindruck.

LIBRO TERZO CLII

IN diuersi modi et ordini si potria fabricare sopra la pianta qui a lato; nondimeno per esser questo luogo di piacere; mi è parso per piu uaghezza farlo di opera Corinthia, ne mi affaticarò in trattare de le misure, ne circa le altezze, ma nel quarto libro ne l'ordine Corinthio a carte. LVI. si trouerà un trattato, che supplirà per queste misure col buon giudicio de l'Architetto. E perche in questa faccia non ui è scorzo alcuno, per il qual si possino per ciascuno conoscere le loggie da le faccie piane, io dirò in scrittura, li due lati da le bande piu eleuati s'intendono hauer le colonne piane di basso rilieuo, da basso ad alto, la parte di mezo che è più bassa, s'intende loggia sopra loggia, le colonne de le quali uogliono essere tonde, et il medesimo sarà da li fianchi. Si potria anchora sopra le loggie farui un lastregato, o salegiato di buone lastre ben commisse di bonissimi stucchi, resistente a le pioggie, con i suoi parapetti de la stessa cornice del primo ordine, e così la sala di mezo con le quattro camere del secondo ordine haueria miglior luce di quelle di sotto. Per due rispetti ho fatto quelle finestre picciole sopra le grandi del primo ordine, l'uno si è che uolendo le finestre di tal bassezza, che l'huomo stando a sedere possa uedere fuori commodamente; uiene a rimanere troppo gran spatio da le prime finestre al cielo de le stanze, lo qual saria tenebroso, e così le dette finestrelle danno maggior luce a la sala: l'altro rispetto è, che le camere presso la sala non uogliono essere di quella altezza: ma si potranno ammezzare, per il che quelle finestre seruiranno per i mezadi. Di molte altre cose si potria trattare, le quali saranno ne l'arbitrio de l'Architetto, perche in questo uolume ho uoluto trattare solamente de le inuentioni, ma nel sesto libro de le habitationi io trattero di tutte le particularità diffusamente.

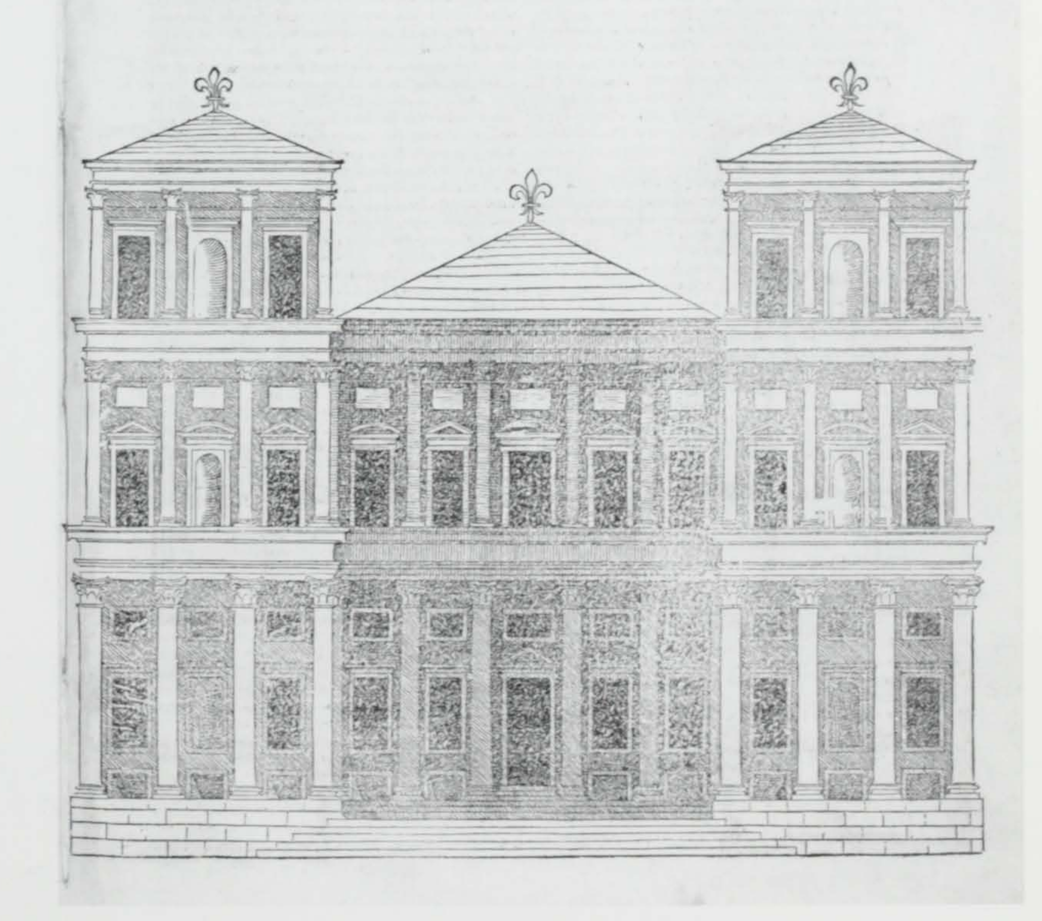


Abb. 154: Sebastiano Serlio, Aufriß zum Grundriß der Variante der Villa von Poggio Reale

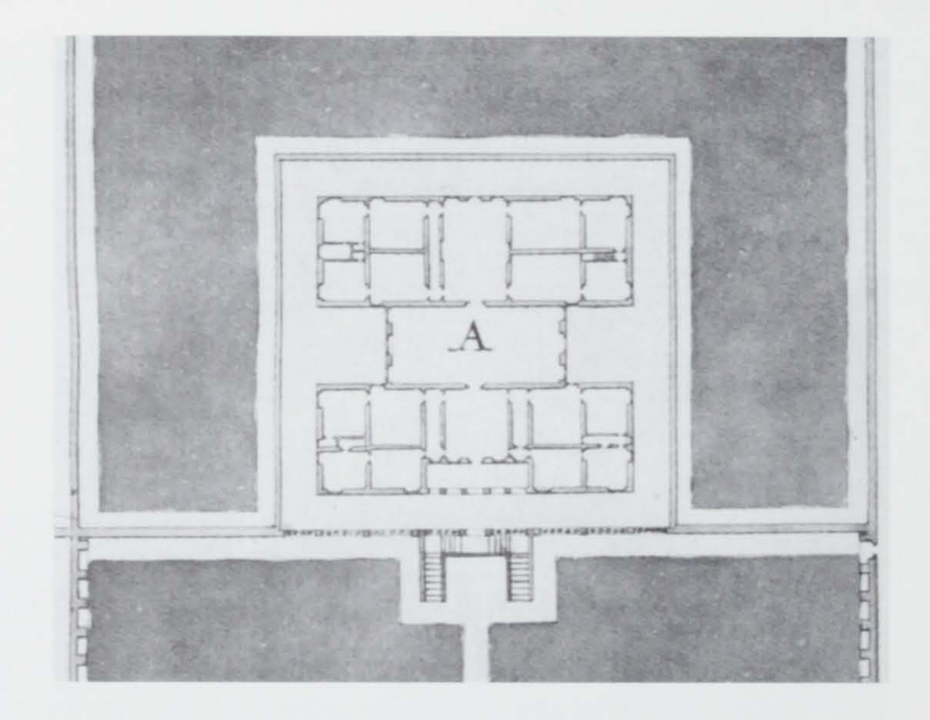


Abb. 155: Poggio a Caiano, Villa medicea, Grundriß

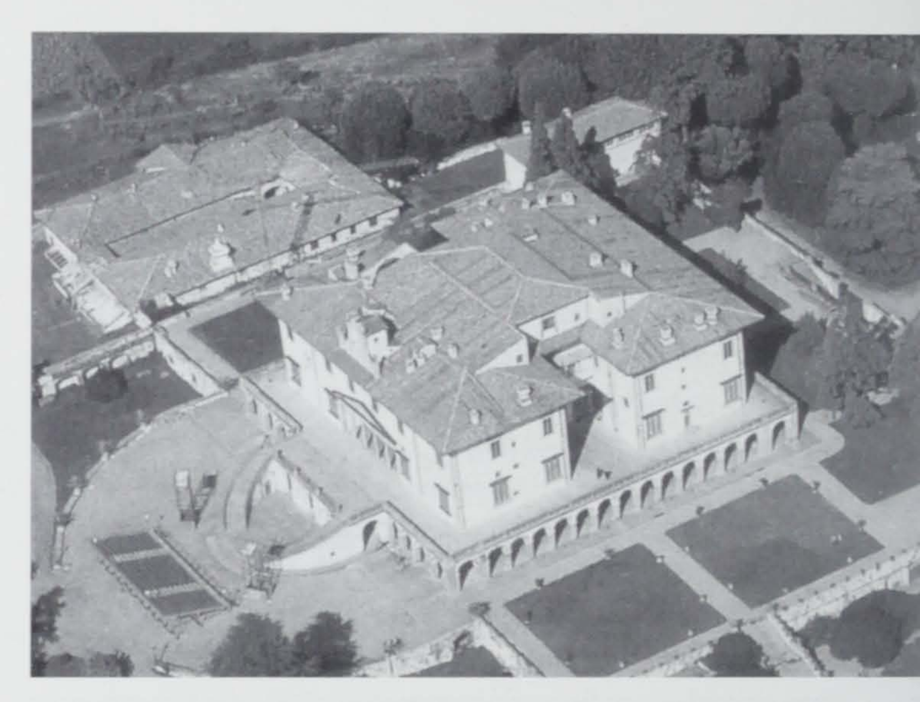
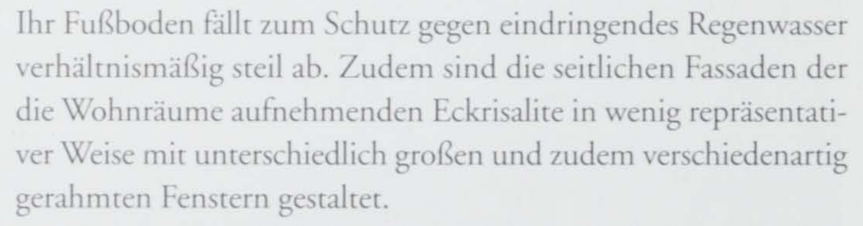


Abb. 156: Poggio a Caiano, Villa medicea, Ansicht



Ihr Fußboden fällt zum Schutz gegen eindringendes Regenwasser verhältnismäßig steil ab. Zudem sind die seitlichen Fassaden der die Wohnräume aufnehmenden Eckrisalite in wenig repräsentativer Weise mit unterschiedlich großen und zudem verschiedenartig gerahmten Fenstern gestaltet.

Ein gegenüber den Eckrisaliten erhöhter Mittelteil prägt zahlreiche römische Villen des 16. und 17. Jahrhunderts. Lediglich als Anhaltspunkte seien die bereits im Hinblick auf Hildebrandts Gartenpalais Mansfeld-Fondi beschriebene Villa Aldobrandini in Frascati (Abb. 75),[23] die Villa Borghese, die die charakteristische, in der Mitte aufgipfelnde Silhouette zusammen mit zwei Türmen zeigt[24], das im Zusammenhang mit dem architektonischen Terrassengarten vorgestellte Casino der Villa Doria Pamphilj (Abb. 77)[25] und die Villa Rospigliosi in Lamporecchio (Abb. 116) mit ihren drei übereinanderliegenden ovalen Sälen genannt.[26] Die Villa Borghese ist das einzige der hier genannten Gebäude, dessen Seitenfronten, zwar nicht durch zwei Eckrisalite wie bei den Poggio-Reale-Varianten, doch immerhin durch einen, um eine Achse vortretenden, Eckrisalit

gegliedert werden. Im Inneren ist dort ein Einzelraum untergebracht, der die an drei Seiten mögliche Durchfensterung und die damit einhergehende hohe Raumqualität ausnutzt.

Die Kontinuität des Villengrundrisses mit rechteckig eingezogenen Seitenfronten bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts vermag ein nicht ausgeführter Entwurf für die Villa Doria Pamphilj zu belegen, der aufgrund einer Idee Virgilio Spadas möglicherweise von Francesco Borromini oder aber von Girolamo Rainaldi gezeichnet wurde.[27] Die Eckrisalite, die bei diesem Entwurf runde Einzelräume sowie die das Obergeschoß erschließende Wendeltreppe aufnehmen, sind in Anlehnung an Festungsarchitektur bugförmig ausgestellt. Trotz des pseudowehrhaften Charakters, den die Eckquaderung im Sockelgeschoß unterstreicht, überragt der achteckige, parallel zur Längsachse in der Gebäudemitte liegende Saal als rechteckiger Baukörper die Eckrisalite. An Vorder- und Rückfront erstrecken sich zwischen den Eckrisaliten Loggien, deren Flachdächer dem Saal im Piano nobile als vorgelegte Altane dienen.

Anhand der im Vorstehenden entwickelten Kriterien, nämlich die Gewichtung der Eckrisalite im Verhältnis zum Gesamtbau und die Raumaufteilung innerhalb der Eckrisalite, ist Vaux-le-Vicomte mit seinen monumentalen Eckrisaliten und deren Aufteilung in mehrere Räume der französischen Rezeptionslinie der Poggio-Reale-Varianten zuzuordnen, das Obere Belvedere mit seiner in der Gebäudemitte gipfelnden Silhouette und den in den Ecktürmen reich durchfensterten Einzelräumen hingegen der italienischen Linie.[28]

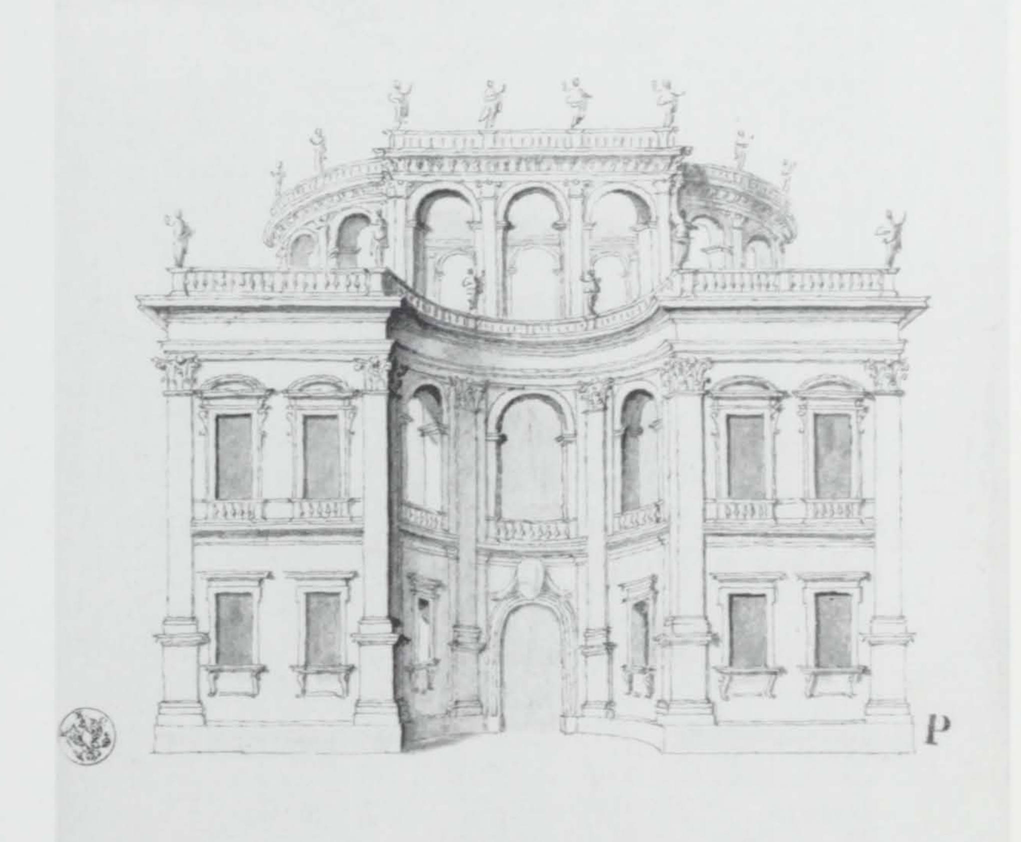


Abb. 157: Gianlorenzo Bernini (zugeschrieben), Entwurf für ein Villengebäude, Seitenansicht, Berlin, Kunstbibliothek, Hdz 1163

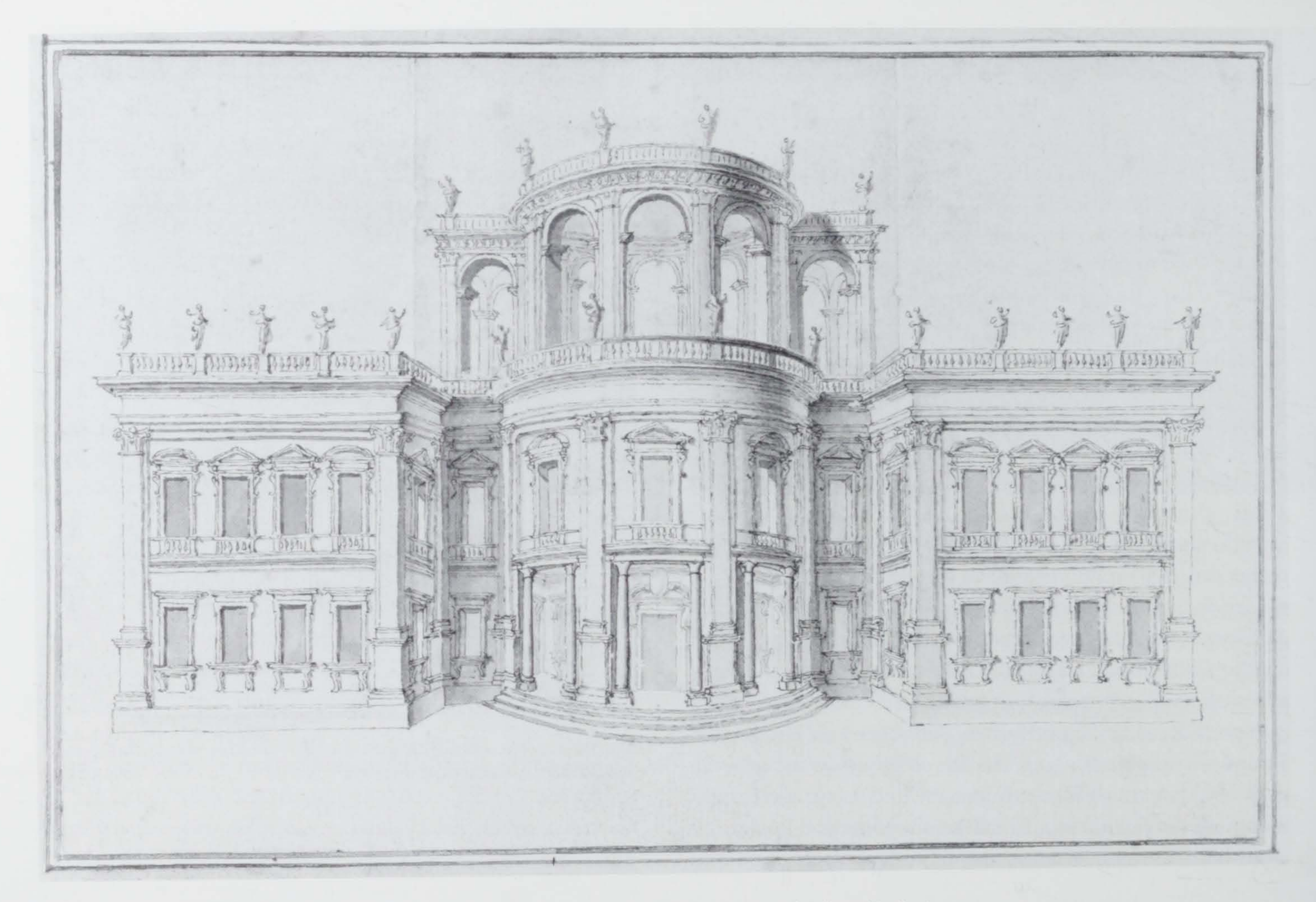


Abb. 158: Gianlorenzo Bernini (zugeschrieben), Entwurf für ein Villengebäude, Eingangsseite, Edinburgh, National Gallery of Scotland

Wiener Tradition der Poggio-Reale-Varianten

Ein weiteres Argument dafür, daß das Obere Belvedere auf die italienische Rezeptionslinie der Poggio-Reale-Varianten und nicht auf Vaux-le-Vicomte zurückgeht, ist aus dem Umstand zu beziehen, daß Villengebäude in der italienischen Art der Poggio-Reale-Varianten im barocken Wien durch Johann Bernhard Fischers von Erlach Lustgartengebäude durchaus bekannt und geläufig waren. Auch hinsichtlich des vor die Gartenfassade tretenden Saalrisalits besteht kein Anlaß, einen engeren Zusammenhang zwischen dem Oberen Belvedere und Vaux-le-Vicomte in Betracht zu ziehen, da Fischer von Erlach seine Lusthäuser zumeist mit einem vor die Fassadenflucht tretenden großen Saal errichtet hatte.

Fischer von Erlach griff mit seinen nördlich der Alpen typenbildenden Lustgartengebäuden einen römischen, allem Anschein nach von Gianlorenzo Bernini entwickelten Villenentwurf auf, der durch zwei Bernini zugeschriebene Zeichnungen von Vorder- und Seitenfront überliefert ist (Abb. 157–158).[29] Ein Grundriß hat sich nicht erhalten, doch kann den beiden Aufrissen aufgrund der charakteristischen Risalitbildungen und der Anzahl der Fensterachsen ein Erdgeschoßgrundriß aus Fischers von Erlach Ideenskizzenbuch, dem sogenannten Codex Montenuovo, zur Seite gestellt werden (Abb. 159).[30] Den Entwurf hat man als barocke Neufassung der seit der Renaissance tradierten Poggio-Reale-Varianten zu begreifen. Diese Ansicht gründet auf der Kombination von zentralem Saal und eingezogenen Seitenfronten, bei denen die Eckrisalite Loggien einfassen. Das weitgehend zweigeschossige Gebäude nimmt im Zentrum von Erd- und Obergeschoß je einen großen Ovalsaal auf. Die Säle treten mit ihren Schmalseiten vor die Vorder- und die Rückfront und bilden dadurch konvexe Mittelrisalite aus. Sie werden von einachsigen Rücklagen gerahmt, auf die jeweils vierachsige Eckrisalite folgen. An den deutlich schmäleren Seitenfronten flankieren zweiachsige Eckrisalite einen konkav nach innen gezogenen dreiachsigen Mittelteil. Der Mittelteil ist im Erdgeschoß geschlossen, während er sich im Piano nobile als rundbogige Loggia öffnet. Im Aufriß dominiert der Mittelteil die Eckrisalite. Er wird zusammen mit den seitlichen Rücklagen von Kolossalpilastern auf hohen Postamenten in regelmäßiger Folge gegliedert, wohingegen die Eckrisalite lediglich an den Kanten von Kolossalpilastern eingefaßt werden. Ein allseitig in Loggien geöffnetes Belvederegeschoß, dessen Grundfläche im wesentlichen dem zentralen Saal im Erdgeschoß entspricht, bekrönt den Mittelteil und zeichnet diesen zusätzlich gegenüber den Eckrisaliten aus. Aus Fischers von Erlach Grundriß geht hervor, daß der Zugang zum Piano nobile über zwei ovale Wendeltreppen auf beiden Seiten eines Vestibüls erfolgen sollte. Das Vestibül ist dem erdgeschossigen Saal in der Weise vorgelegt, daß es innerhalb der Grundfläche des darüberliegenden Saals verbleibt, der der größere der beiden Säle zu sein scheint. An den Seitenfronten sind in den durch den konkaven Einzug entstandenen Raumzwickeln Nebenwendeltreppen untergebracht. Eine Freitreppe, wie sie die späteren Lustgartengebäude Fischers von Erlach prägten, gibt es nicht.

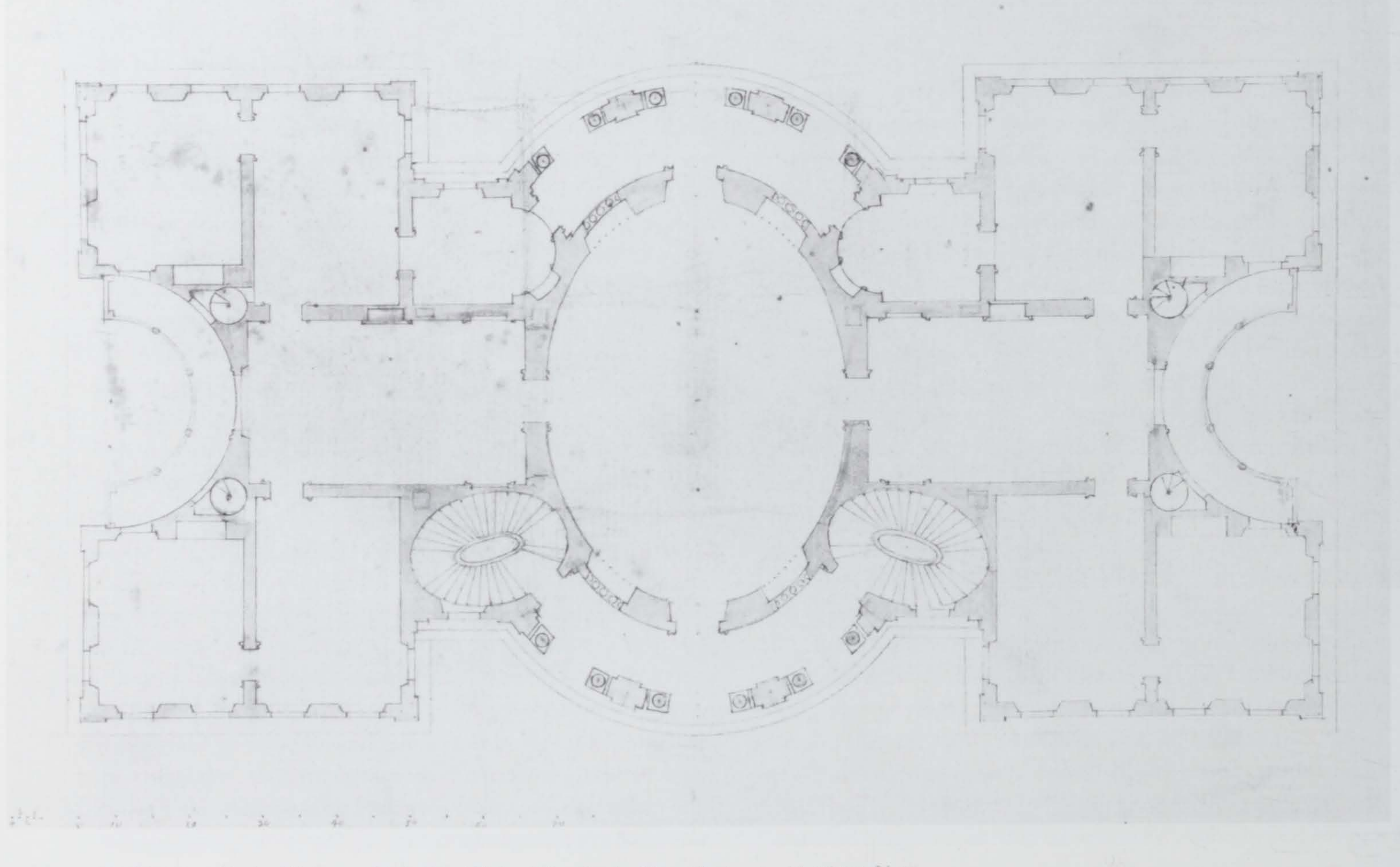


Abb. 159: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Grundriß eines Villengebäudes, Wien, Albertina, Inv.-Nr. 26.392, fol. 17

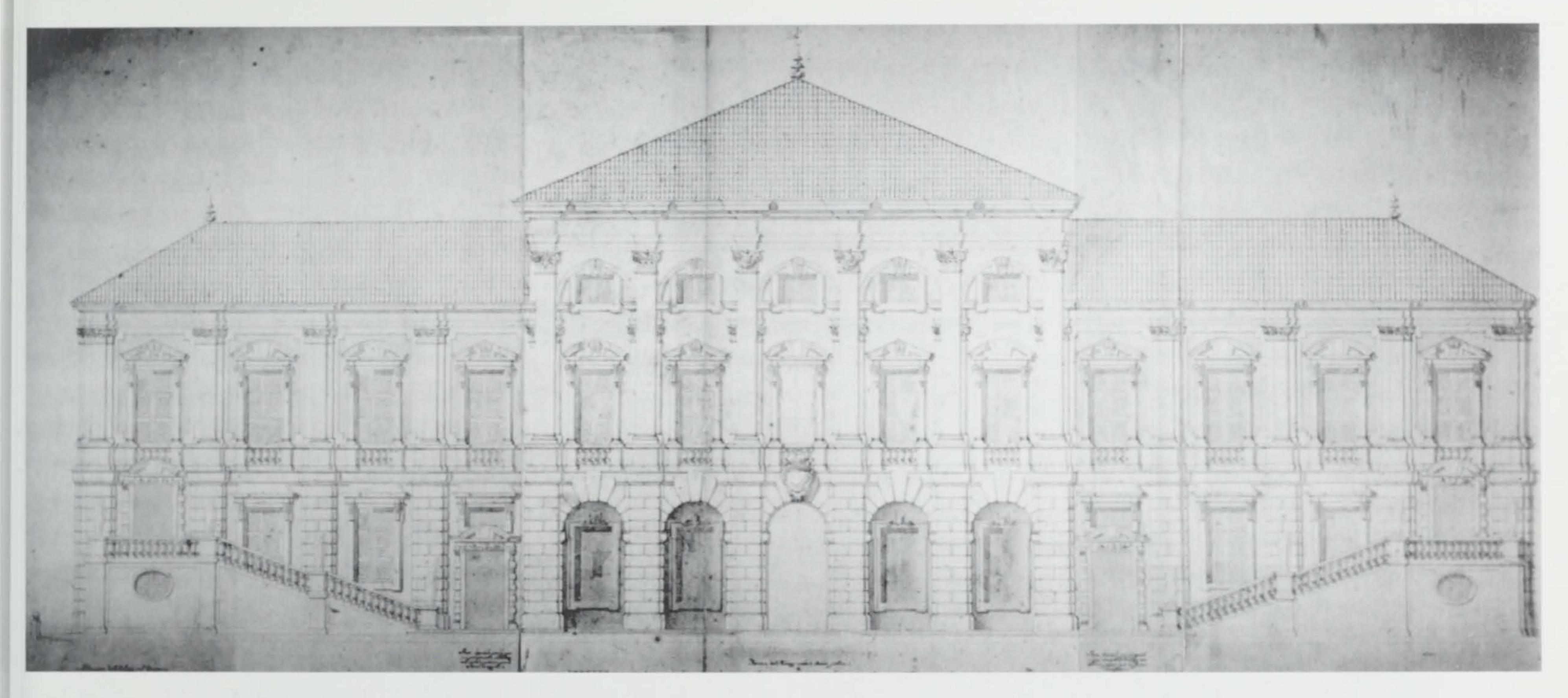


Abb. 160: Domenico Egidio Rossi, Entwurf für das Gartenpalais Liechtenstein in der Rossau, Eingangsseite, Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 19776

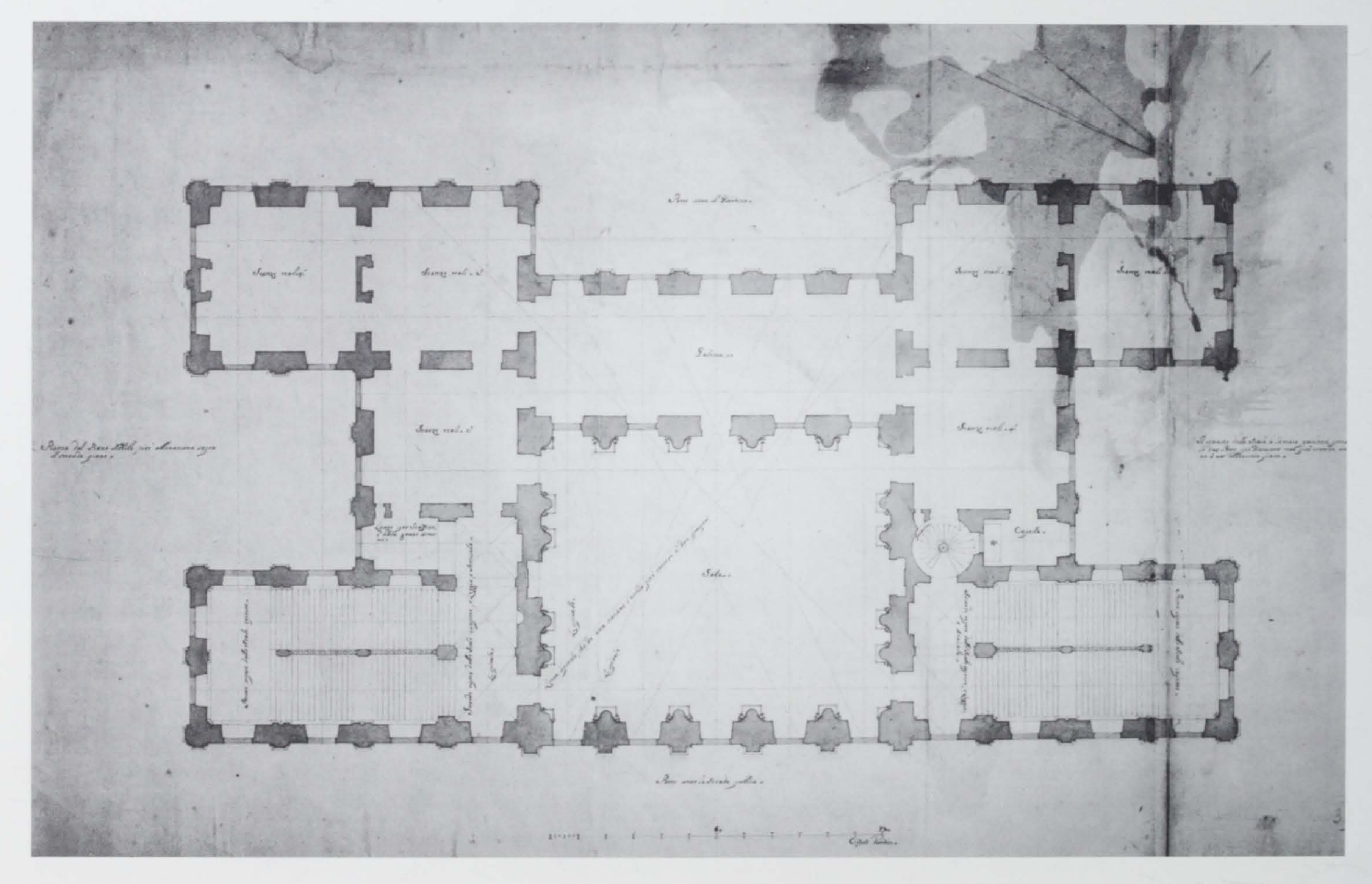


Abb. 161: Domenico Egidio Rossi, Entwurf für das Gartenpalais Liechtenstein in der Rossau, Grundriß des Piano nobile, Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 19775

Die Wertschätzung und zugleich die Kritik, die die römisch-barocke Poggio-Reale-Variante in Wien erfahren hat, vermag die Planungs- und Baugeschichte des Gartenpalais Liechtenstein in der Rossau zu illustrieren.[31] Ein erstes, 1688 eng an dem römischen Vorbild orientiertes Projekt Fischers von Erlach wurde abgelehnt, da es für das Wiener Klima zu luftig und für den täglichen Gebrauch wahrscheinlich zu wenig zweckmäßig erschien. Daraufhin wurde der in der Emilia ausgebildete Architekt Domenico Egidio Rossi[32] 1690/91 mit einer Umplanung betraut (Abb. 160–161). Diese ließ einerseits die von Fischer eingebrachten Ideen durchscheinen und brachte anderseits eine Annäherung an die traditionellen Fassungen der Poggio-Reale-Varianten. Der nunmehr rechteckige Saal war in die Eingangsfront eingebunden. An der Gartenseite faßten die Eckrisalite einen gerade geführten Mittelteil ein, der im Inneren eine geschlossene, an die zwischen Eckrisalite eingespannten Loggien der italienischen Poggio-Reale-Varianten erinnernde Galerie aufnahm. Besonders monumental sollten offensichtlich die Seitenfronten wirken, wo zweiachsige, um zwei Achsen vorgezogene Eckrisalite als mächtige Baublöcke die dreiachsigen Mittelteile einrahmten. An der Eingangsfront hätte der Mittelteil den übrigen Bau um ein halbes Geschoß überragt, so daß die charakteristische Silhouette eines Vorstadtgebäudes trotz der an einen Stadtpalast gemahnenden Höhe und Monumentalität gewahrt geblieben wäre. Die Haupttreppe verlief bei der Planung Rossis hauptsächlich im Gebäudeinneren. Sie war zu beiden Seiten des Vestibüls symmetrisch ausgebildet und nahm damit die Lage der Wendeltreppen auf Fischers Grundriß im Codex Montenuovo (Abb. 159) auf.

Der mit der Ausführung betraute Architekt Domenico Martinelli nahm ab 1692 verschiedenen Modifikationen an Rossis Planung vor. Diejenige der Seitenfronten (Abb. 81–82) führte zu einer Lösung, die dem späteren Oberen Belvedere als Vorbild gedient haben könnte. Martinelli legte zwischen den Eckrisaliten eine ebenerdige, die halbe Tiefe des Rücksprungs ausfüllende Loggia an, deren Dach vom Piano nobile aus als Altan begehbar war. Ähnlich wie am Oberen Belvedere, wo allerdings der Unterbau der seitlichen Altane nicht in Arkaden geöffnet, sondern sockelartig geschlossen ist, ergab sich die Möglichkeit zum seitlichen Ausblick.[33] Da das Gartenpalais Liechtenstein an beiden Seiten von Wirtschaftsgebäuden umfangen wurde und zudem in der Ebene lag, dürfte das Motiv des Ausblicks, im Unterschied zum exponiert am oberen Ende eines Hangs errichteten Oberen Belvedere, nur eine Nebenrolle gespielt haben. Möglicherweise griff Martinelli mit den eingeschossigen seitlichen Loggien auf den Entwurf Fischers von Erlach vom Anfang der Planungsgeschichte zurück. Die Seitenfronten dieses Entwurfs sind in Ermangelung von Planmaterial nicht bekannt. Auf dem oben vorgestellten Grundriß im Codex Montenuovo (Abb. 159), der den von Fischer von Erlach für das Gartenpalais Liechtenstein gewählten Bautyp wiedergibt, erstreckt sich zwischen den Eckrisaliten eine konkav eingezogene fünfachsige Loggia. Da die eingezeichneten Stützen nur einen verhältnismäßig kleinen Durchmesser aufweisen, hat man sich diese

Loggia vermutlich eingeschossig vorzustellen. Im Piano nobile hätte sie somit wie bei dem von Martinelli ausgeführten Gartenpalais Liechtenstein oder wie im späteren Oberen Belvedere als Altan genutzt werden können.

Als Ergebnis ist festzuhalten, daß aus typologischer Sicht das Obere Belvedere mit seinem zentralen Saal und den eingezogenen Seitenfronten mit dazwischenliegendem Altan einen Beitrag zur langen und erfolgreichen Geschichte der Poggio-Reale-Varianten darstellt. Es knüpft dabei an die durch Bernini im Barock neu gefaßte und durch Fischer von Erlach in Wien etablierte italienische Linie der Rezeption an. Vor dem Hintergrund der Planungs- und Baugeschichte des Wiener Gartenpalais Liechtenstein betrachtet, vereinte das Obere Belvedere die Bewohnbarkeit und die Solidität des ausgeführten Palais mit dem Eindruck von Leichtigkeit, den Fischers erster, aber in Wien offensichtlich nicht realisierbarer Entwurf für diesen Bau vermittelt hätte.

Das Treppenhaus

Eine repräsentative Innentreppe, wie sie im Oberen Belvedere das Piano nobile erschließt (Abb. 168), war in Wiener Gartenpalästen um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert nicht üblich. Geläufig war vielmehr die den Gebäuden in der Mitte vorgelegte Freitreppe. Ihre durch Balustraden und eine häufig komplizierte Laufführung charakterisierte Architektur paßte zum damals gepflegten architektonischen Garten. Bei Terrassengärten führte sie das Treppensystem des Gartens weiter und ließ das Piano nobile als Fortsetzung der Terrassen des Gartens erscheinen. Zum Zeitpunkt der Errichtung des Oberen Belvedere gab es in den Wiener Vorstädten dennoch bereits einige Gartengebäude, in denen die traditionelle Freitreppe durch teilweise große Treppenhäuser ersetzt worden war. Die Treppenhäuser steigerten das Repräsentationsniveau der Vorstadtpaläste gegenüber den hierarchisch höher stehenden Stadtpalästen. Vorreiter dieser Entwicklung waren so prominente Auftraggeber wie Fürst Johann Adam Andreas von Liechtenstein[34], der Reichsvizekanzler Friedrich Karl von Schönborn[35] oder auch der Obristhofmeister Graf Johann Leopold Donat Trautson[36]. Die Errichtung einer repräsentativen Innentreppe entsprach somit dem hohen Rang des Prinzen Eugen, aber auch, im Hinblick auf den groß dimensionierten liechtensteinschen Garten, der Größe seines Vorstadtgartens. Für die Lage des Belvederetreppenhauses innerhalb des Gebäudes könnten die Gartenpaläste Liechtenstein (Abb. 82) und Schönborn als Vorbild gedient haben. Hier befinden sich die Treppen, wie auch im Oberen Belvedere, axialsymmetrisch zur Gebäudequerachse. Sie greifen damit die traditionelle Lage der Freitreppen auf und transferieren diese gleichsam ins Gebäudeinnere.[37]

Das Treppenhaus des Oberen Belvedere (Abb. 162), das, eingeschrieben in einen quadratischen Grundriß (Abb. 168), der Sala grande an der Feldseite vorgelegt ist, erfüllt auf verhältnismäßig kleiner Grundfläche verschiedene Funktionen. Als vornehmste Aufgabe schafft es einen repräsentativen Zugang von der feldseiti-

gen Auffahrt zum Piano nobile. Hierfür sind die entlang der Gebäudequerachse angeordneten Läufe symmetrisch verdoppelt. Die Verbindung zur Sala terrena und in den Garten bewirkt ein einzelner, auf der mittleren Querachse des Gebäudes angeordneter Treppenlauf. Hildebrandt nutzte die leichte Hanglage des Oberen Belvedere auf geniale Weise, indem er das Wendepodest, das etwa ein Drittel der Grundfläche des Treppenhauses einnimmt, zugleich als feldseitigen Portikus gestaltete. Dieser tritt an der Feldseite um die Tiefe einer Achse vor die Gebäudeflucht und öffnet sich an drei Seiten durch fünf ursprünglich nicht verglaste Arkaden. Zwei von Kutschen befahrbare Rampen führten auf die seitlichen Öffnungen zu, so daß die Besucher trockenen Fußes in das Gebäude gelangen konnten. Das ebenfalls etwa ein Drittel des Treppenhauses einnehmende Schlußpodest im Piano nobile dient bis heute auch als oberes Vestibül. Von hier aus gelangt man wahlweise in die Sala grande, in die beiden Raumfolgen an der Feldseite oder zu den beiden symmetrisch angeordneten Nebentreppen.[38] Die Nebentreppen, die in späterer Zeit modernisiert wurden, waren mit einem Steigungsverhältnis von 1:1,35 deutlich steiler angelegt als die etwa im Verhältnis 1:2 errichtete Haupttreppe.[39]

Wie raumsparend und entwurfstechnisch außerordentlich geschickt die Einbindung des Belvederetreppenhauses in das Bau- und Raumgefüge war, läßt sich durch einen Vergleich mit dem Treppenhaus von Pommersfelden illustrieren (Abb. 96). Pommersfelden wurde vom Mainzer Erzbischof Lothar Franz von Schönborn ab 1711 als mächtiges dreigeschossiges Familienschloß mit viergeschossigen Eckrisaliten und einem an Hof- und Gartenseite vortretenden Treppen- beziehungsweise Saalrisalit erbaut. Hinsichtlich der auf der Gebäudequerachse untergebrachten Abfolge von Treppenhaus, Sala terrena und darüber liegender Sala grande gilt Pommersfelden zu Recht als eines der Vorbilder des Oberen Belvedere, zumal dort auch die symmetrische Ausgestaltung der Gartenräume zu beiden Seiten der Sala terrena vorgegeben ist.[40] Hildebrandt war das von Johann Dientzenhofer entworfene Schloß vertraut, da er, vermittelt durch seinen Wiener Auftraggeber Friedrich Karl von Schönborn, mehrere Male im Verlauf der Planungs- und Baugeschichte um Rat gefragt wurde und namentlich zum Treppenhaus einen bedeutenden Beitrag geleistet hat.[41]

Bei Treppenhäusern, die wie in Pommersfelden oder im Oberen Belvedere zusammen mit den Festsälen auf der mittleren Querachse der Gebäude lagen, war die entwerferische Problematik zu bewältigen, daß die axiale Hintereinanderschaltung von Eingang, Treppe, oberem Vestibül und Saal zu einem sehr tiefen und dadurch wenig schön proportionierten Treppenhausrisalit führen konnte. In Pommersfelden löste Hildebrandt dieses während der Planung aufgetretene Problem, indem er die Tiefe des oberen Vestibüls reduzierte und den Zugang zur hofseitigen Raumfolge nicht mehr über das obere Vestibül, sondern über eine das gesamte Treppenhaus umgebende Galerie bewerkstelligte.[42] Trotz dieses raumsparenden Kunstgriffs, der möglicherweise durch eine verwandte Lösung im Jesuitenkolleg in Hildebrandts Geburtsstadt Genua angeregt war,[43] ragte der Pommersfeldener Treppenhaus-



risalit mit zweieinhalb Achsen nach wie vor sehr weit in den Hof hinein. Dies lag daran, daß sich weder das Antritts- noch das Schlußpodest, in denen sich die beiden symmetrischen, mehrfach durch Eckpodeste unterbrochenen Läufe vereinigten, für zusätzliche Aufgaben heranziehen ließen. Mit dem Treppenhaus des Oberen Belvedere hatte Hildebrandt durch die Integration sowohl des Eingangs als auch des oberen Vestibüls eine exemplarische Lösung für die in Pommersfelden aufgetretenen Probleme vorgelegt.

Über die Funktionsvielfalt auf kleinem Raum hinaus besticht das Treppenhaus des Oberen Belvedere durch die ausgewogene Gewichtung der Längs- und Querachsen des quadratischen Grundrisses. In ähnlicher Weise wie sich seine beiden Längsachsen, die durch das Antritts-, beziehungsweise das Wende- und das Schlußpodest entstanden sind, innerhalb, beziehungsweise entlang des Gebäudes fortsetzen, finden die drei durch die Treppenläufe markierten Querachsen außer- oder innerhalb des Gebäudes eine Fortsetzung. Der mittlere, in die Sala terrena hinunterführende Lauf setzt sich sowohl in der Auffahrt als auch im Garten axial fort. Die Achsen der beiden äußeren Läufe, die treppauf in den Nischen zu beiden Seiten des Eingangs in die Sala grande enden, werden treppab durch die äußeren Bögen des Portikus bis in die Auffahrt geleitet. Als Ausgleich für die nahezu allseitig wegstrebenden Achsen betonen Wand- und Deckengliederung den Zentralraum und dadurch die Einheit des Treppenhauses.[44] Beherrschendes Motiv sind die figürlichen Hermenpilaster, die jede Seite in drei gleich breite Abschnitte unterteilen. Das Zentrum der Decke zierte

Abb. 162: Oberes Belvedere, Treppenhaus

ursprünglich ein heute verlorenes rundes Stuckrelief mit einer Darstellung Alexanders des Großen bei der Zerschlagung des Gordischen Knotens. Es wurde an den beiden Seitenwänden durch zwei noch vorhandene rechteckige Reliefs mit dem Triumph Alexanders über Darius an der Seite des Appartements des Prinzen Eugen und der Begnadigung der Frauen des Darius an der Seite des Gesellschaftsappartements ergänzt.[45] Die im Barock äußerst beliebten figürlichen Hermenpilaster bilden zugleich eine Überleitung zum Außenbau, wo sie die Archivolten des Portikus rahmen.

Die Beziehung zwischen Treppenhaus und dem Gartenkonzept Dominique Girards

Der im Oberen Belvedere realisierte, in der Literatur als Kaisertreppe oder Imperiale Treppe bezeichnete Treppentyp, bei dem drei parallele Läufe unter einem gemeinsamen Gewölbe zusammengefaßt werden,[46] war in Wien an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert bekannt. Er war wohl in Oberitalien entwickelt worden, wo sich mit dem 1608 ausgeführten Treppenaufgang zum Teatro Farnese im Palazzo della Pilotta in Parma das früheste erhaltene Beispiel befindet.[47] Nördlich der Alpen stellt ein bedeutendes Beispiel die Treppe im Prager Palais Czernin dar, das ab 1669 durch den Oberitaliener Francesco Caratti errichtet wurde.[48] In Wien wurde der Typ der Imperialen Treppe spätestens durch Domenico Martinelli im Stadtpalais Harrach (ab 1690) eingeführt und von Fischer von Erlach im Gartenpalais Trautson (ab 1710) aufgegriffen. Sowohl im Prager als auch in den beiden Wiener Palais führen, wie auch im Oberen Belvedere, die beiden äußeren Läufe zur Sala grande.

Neu und einzigartig an der Realisierung der Imperialen Treppe im Oberen Belvedere war die geschickte, schon betonte Verknüpfung mit der Hanglage des Gebäudes. Wie im folgenden gezeigt wird, steht diese Verknüpfung in einem derart engen Zusammenhang mit dem vollständig ausgeführten Belvederegarten, daß als Anstoß für die Errichtung einer Imperialen Treppe und deren Plazierung innerhalb des Oberen Belvedere die Auseinandersetzung Hildebrandts mit den von Girard eingebrachten Maximen des Régencegartens in Betracht gezogen werden kann. Der Imperiale Treppentyp und seine Plazierung auf der mittleren Querachse des Gebäudes bindet das Belvederetreppenhaus so straff wie möglich in die den gesamten Ziergarten durchziehende mittlere Längsachse ein (Abb. 83 und 168). Der Mittelweg des Gartens wird durch die Anordnung der Treppenläufe nicht abgebrochen, sondern innerhalb des Gebäudes verlängert. Seine Breite entspricht der des Treppenhauses. Garten und Treppenhaus sind axial zusammengeschlossen, was dazu führt, daß das Treppenhaus von der Gartenseite aus einen Durchblick auf die höher gelegene Auffahrt gewährt. Mit der Verlängerung einer der wichtigsten Sichtachsen des Gartens durch das Gebäude hindurch löste das Treppenhaus das Anliegen des Régencegartens ein, lange Sichtachsen zu schaffen, die nicht durch Mauern abgebrochen werden.

Aufschlußreich für den engen Zusammenhang zwischen dem Belvederetreppenhaus und dem von Dominique Girard nach den Maximen des Régencegartens geschaffenen Belvederegarten ist ferner der Umstand, daß dem Treppenhaus und den beiden einzigen Freitreppen des girardschen Gartens (Abb. 87) das gleiche Kompositionsprinzip zugrundeliegt. Die beiden Freitreppen, die jeweils am äußeren Ende der unteren Rasenböschung den unteren und den oberen Gartenteil miteinander verbinden, nehmen jeweils eine längsrechteckige Grundfläche ein, die parallel zur Gartenlängsachse in drei gleich breite Streifen unterteilt ist. Auf den beiden äußeren Streifen liegen die symmetrisch verdoppelten Stufen, in der Mitte die obenstehend von Girards intimer Kenntnis der Versailler Gärten hergeleitete Steinrampe. Sowohl die Stufen als auch die Rampe verlaufen ausschließlich parallel zur Gartenlängsachse und stehen somit den Blickbahnen der Seitenwege weder treppab noch treppauf im Wege. Die Gemeinsamkeit mit dem Treppenhaus liegt außer in der Dreiteilung des Grundrisses in der konsequenten Ausrichtung der Stufenfolgen entlang der Gartenlängsachse.

Als Gegenbeispiel zu der hier vorgetragenen Überlegung einer durch das girardsche Gartenkonzept beeinflußten Treppenführung im Oberen Belvedere vermögen die im architektonischen Terrassengarten verfolgten Treppentypen zu dienen. In diesen von Futtermauern dominierten Gärten waren die Stufenfolgen durch Wendepodeste meist mehrfach unterbrochen. Sie verliefen wechselweise entlang der Futtermauern und parallel zur Gartenlängsachse. Die durch die Stufenfolgen gegebenen Sichtachsen endeten somit abrupt entweder an der Futtermauer oder aber spätestens an der das folgende Wendepodest begrenzenden Mauer.

Schon in einer frühen Studie zum Belvedere des Prinzen Eugen verwies Bruno Grimschitz für das Treppenhaus des Oberen Belvedere auf Hildebrandts Geburtsort Genua.[49] Er hatte dabei die berühmten Stadtpaläste der ehemaligen Strada Nuova, heute Via Garibaldi, und der Via Balbi im Blick.[50] Als Vergleichsbeispiele kommen in der Tat die auf der Bergseite der beiden Straßen errichteten Paläste in Frage, bei denen die Innenhöfe deutlich über dem Straßenniveau liegen. Ausgehend vom Hauptportal und einem Vestibül durchmißt dort ein erster, im rechten Winkel zur Straße geführter Lauf den Straßenflügel. Die Haupttreppe folgt als symmetrische Anlage auf der gegenüberliegenden Hofseite im bergseitigen Flügel. Das Antrittspodest der Haupttreppe liegt dabei unter den Hofarkaden des Erdgeschosses, während das Schlußpodest von den Hofarkaden des Piano nobile überfangen wird.[51] An die Treppe des Oberen Belvedere erinnert die Verbindung von Arkaden und Treppenpodesten einerseits und die zentrale Lage der Treppe innerhalb des Baukörpers andererseits. In der Kompromißlosigkeit, wie sie vorstehend für das Belvederetreppenhaus analysiert werden konnte, findet sich die Axialität, die Grimschitz als die für Hildebrandt wichtigste Eigenschaft der Genueser Treppenhäuser anführt,[52] in Genua jedoch nicht. Die dortigen Haupttreppen folgen dem vom Terrassengarten her vertrauten Schema mit mehrfach gebrochenen, sowohl entlang der Querachse als

auch der Längsachse geführten Läufen. Da die ausschließlich entlang der Gartenlängsachse geführten Läufe des Belvederetreppenhauses in Genua nicht vorgegeben waren, besteht kein Anlaß, dessen zentrale Lage innerhalb des Gebäudes und seine Verknüpfung mit dem an drei Seiten offenen Portikus auf die Genueser Stadtpaläste zurückzuführen.

In verwandter Form findet sich die im Belvedere den Garten, das Treppenhaus und die Auffahrt durchziehende Axialität vorher im Palazzo Barbarini in Rom, den Hildebrandt gut gekannt haben dürfte.[53] Dort war ab etwa 1677, angeblich auf Anregung Berninis, die an den Hang gebaute gartenseitige Wand der ovalen Sala terrena aufgebrochen und eine auf der Mittelachse verlaufende Rampe hoch in den Garten geführt worden.[54] Im Unterschied zum Belvederegarten war die Rampe im Palazzo Barbarini jedoch für Kutschen vorgesehen, die die Gäste vom Vestibül in den kleinen, an der Hangseite anschließenden Garten brachten.

Von der Forschung für das Obere Belvedere bisher vorgeschlagene Vorbilder

Das Obere Belvedere ist ein in der Kunstgeschichte viel beachteter Bau. Entsprechend häufig finden sich Äußerungen zu den mutmaßlichen Vorbildbauten.[55] Da sich die meisten der wiederholt vorgetragenen Herleitungen ausschließlich auf den Außenbau des Oberen Belvedere beziehen, sei zu ihnen noch vor einer Analyse des Grundrisses und der Innenausstattung Stellung genommen.

Seit Moriz Dregers Aufsatz über Johann Lucas von Hildebrandt aus dem Jahre 1907 wird für den Außenbau des Oberen Belvedere auf einen Entwurf des Franzosen Jean Marot aus den Jahren um 1670 für das damals in Mannheim entweder neu zu errichtende oder aber repräsentativ zu erweiternde Residenzschloß des pfälzischen Kurfürsten verwiesen (Abb. 163).[56] Das nie realisierte, aber als Stich verbreitete Projekt sah eine rechteckige Dreiflügelanlage vor, bei der sich der Ehrenhof mittels viertelkreisförmiger Arkadenstellungen und weit ausgreifenden Mauern zu einem querovalen oder kreisrunden Platz ausweitete. Corps de logis und Seitenflügel zeigen eine merkwürdig uneinheitliche Gliederung. Während die Seitenflügel mit quadratischen Eckrisaliten und einer klar zwischen Sockelgeschoß und Piano nobile unterscheidenden Fassadengestaltung gut zur Bauaufgabe Residenz passen und mit den steilen Walmdächern die französische Schulung des Architekten verraten, wirkt das vorgeschlagene Corps de logis mit seiner Erd- und Obergeschoß zusammenfassenden Pilastergliederung und dem separat instrumentierten Mezzanin über den mittleren elf Achsen altertümlich. Da die mittleren fünf Achsen zusätzlich von einer Kuppel bekrönt wurden, bildet es eine ähnlich abwechslungsreiche Dachlandschaft wie das Obere Belvedere aus. Von der Dachlandschaft abgesehen, die angesichts der in Frankreich bestehenden Tradition von Walm- und Mansarddächern kein spezifisches Charakteristikum darstellt, überwiegen die Unter-

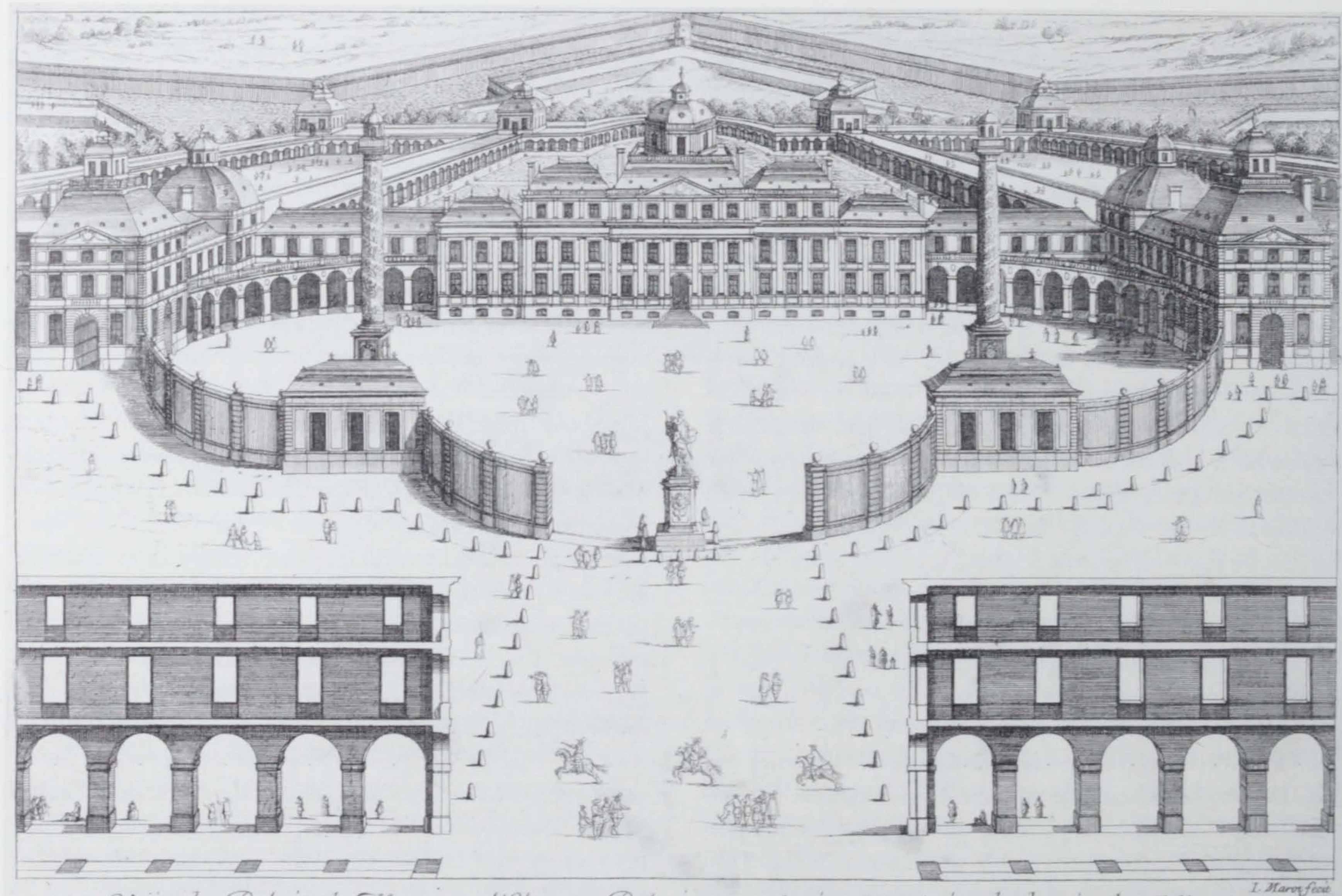


Abb. 163: Jean Marot, Entwurf für das Mannheimer Schloß

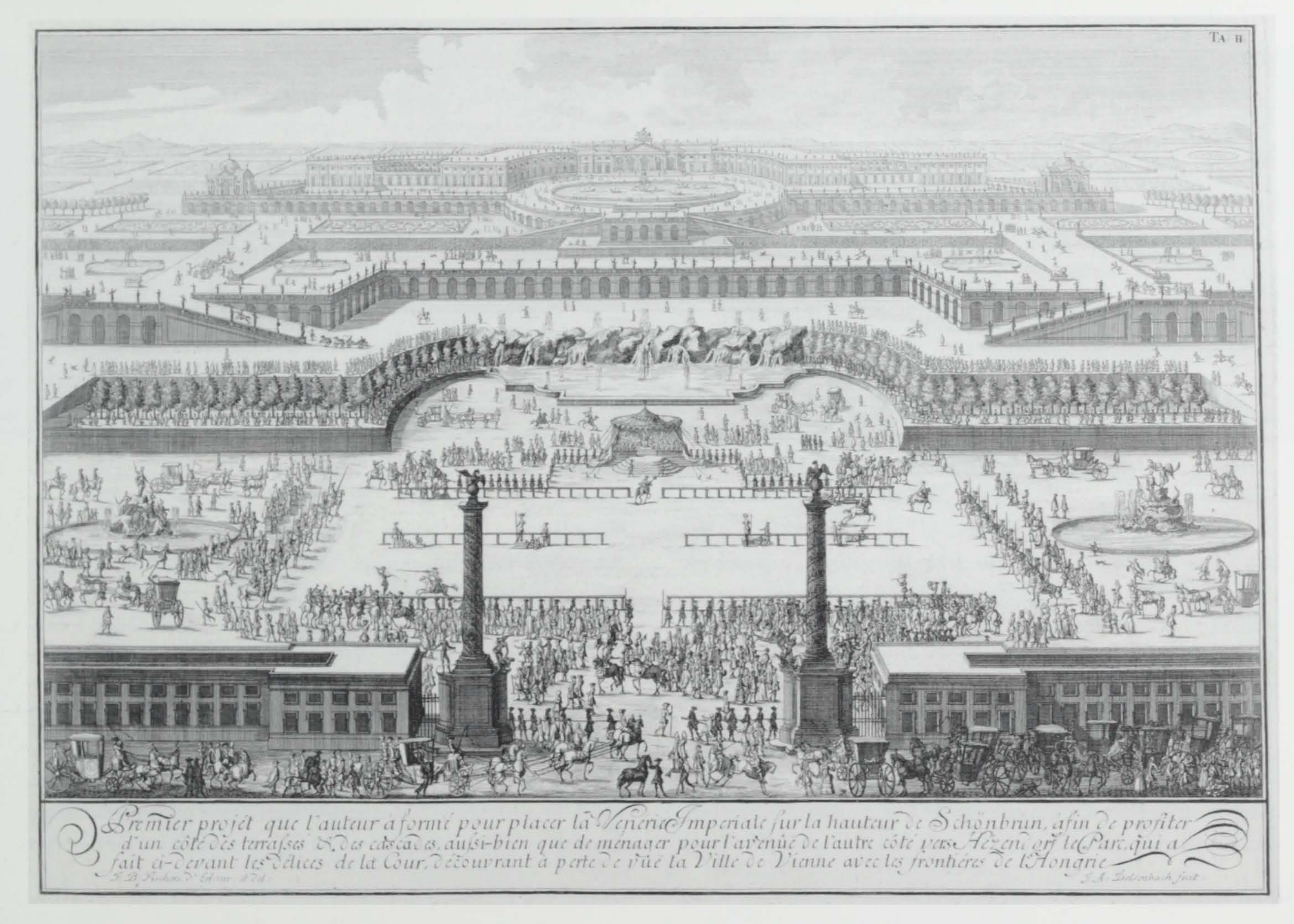


Abb. 164: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Schönbrunn I

schiede zwischen dem Mannheimer Projekt und dem Oberen Belvedere und lassen eine Rezeption unwahrscheinlich erscheinen.

Als Vorbildbau für die Hanglage des Oberen Belvedere wurde wiederholt der Schönbrunn I genannte Idealentwurf Fischers von Erlach für ein kaiserliches Jagdschloß in Schönbrunn genannt (Abb. 164)[57]. Fischer hatte gleich zu Beginn seiner Tätigkeit in Wien die Perspektivansicht eines auf der Anhöhe von Schönbrunn gelegenen großen Jagdschlosses für Kaiser Leopold I. vorgelegt, dessen weitläufige Auffahrtsarchitektur er mit Elementen der römisch-kaiserlichen Antike monumentalisiert und ideell überhöht hatte[58]. Den Eingang flankierten zwei hohe Siegessäulen mit Herkulesstatuen auf den Postamenten und spiralförmig aufsteigenden Reliefbändern. Dahinter öffnete sich ein vielfältig belebter, über die Hälfte der Ansicht einnehmender Turnierplatz, dem zu beiden Seiten große Bassins abseits der Mittelachse zugeordnet waren. Der Aufstieg sollte sich über breite, durchgehend für Kutschen und Reiterei vorgesehene Rampen vollziehen, wobei die Futtermauern mit regelmäßig gereihten Entlastungsarkaden eine beeindruckende Monumentalität vermittelt hätte. Besonders detailliert ist bei Fischer die unterste Geländestufe wiedergegeben, die in der Mitte aus scheinbar unbearbeitetem, rohen Fels bestand, über den sich große Wassermassen in ein Auffangbecken ergießen sollten. Das von einer Quadriga bekrönte Wohngebäude öffnete sich in einem großen, halbkreisförmigen Ehrenhof, den ein mit Barken befahrbares Rundbassin im Sinne einer neuzeitlichen Naumachia nahezu ausfüllte.

Der Reiz des Schönbrunn I-Entwurfes beruhte auf seiner Auffahrtsarchitektur. Das Wohngebäude entwickelte vergleichsweise wenig Profil. Insofern ist ein Vergleich mit der gesamten Belvedereanlage naheliegend, und zwar nicht mit dem ausgeführten Régencegarten, sondern mit dem durch den Bericht der flämischen Gesandtschaft überlieferten architektonischen Terrassengarten, bei dem sich das Hauptgebäude ja ebenfalls am oberen Ende des Hangs erheben sollte. Der Belvederegarten war jedoch aufgrund seiner Konzeption als allseitig umschlossener, nicht für Kutschen vorgesehener Garten stets ein Privatgarten, der, im Unterschied zur allgemein zugänglichen Terrassenanlage von Schönbrunn I, trotz seiner Größe, Intimität vermittelte. Seine größte Besonderheit, nämlich daß beide begrenzenden Gebäude zum Wohnen bestimmt waren, hat in Schönbrunn I keine Parallele. Aus typologischer Sicht besteht somit kein Anlaß, trotz der vergleichbaren Hanglage der Gebäude einen ursächlichen Zusammenhang zwischen dem Vorstadtgarten des Prinzen Eugen und Fischers Schönbrunn I-Entwurf anzunehmen.

Die imposante Auffahrtsarchitektur des Schönbrunn I-Entwurfes hat in der Literatur zu einer Überbewertung der Hanglage des von Fischer von Erlach projektierten Jagdschlosses geführt. Tatsächlich ist die erhöhte Lage für Villengebäude typisch.[59] Sie rührt daher, daß sich die Villa suburbana bautypolgisch aus dem hochherrschaftlichen Landsitz entwickelt hat, der traditionellerweise die umliegenden Ländereien dominierte, und ging mit einer Inszenierung der Aussicht durch Loggien und Altane einher. Fast

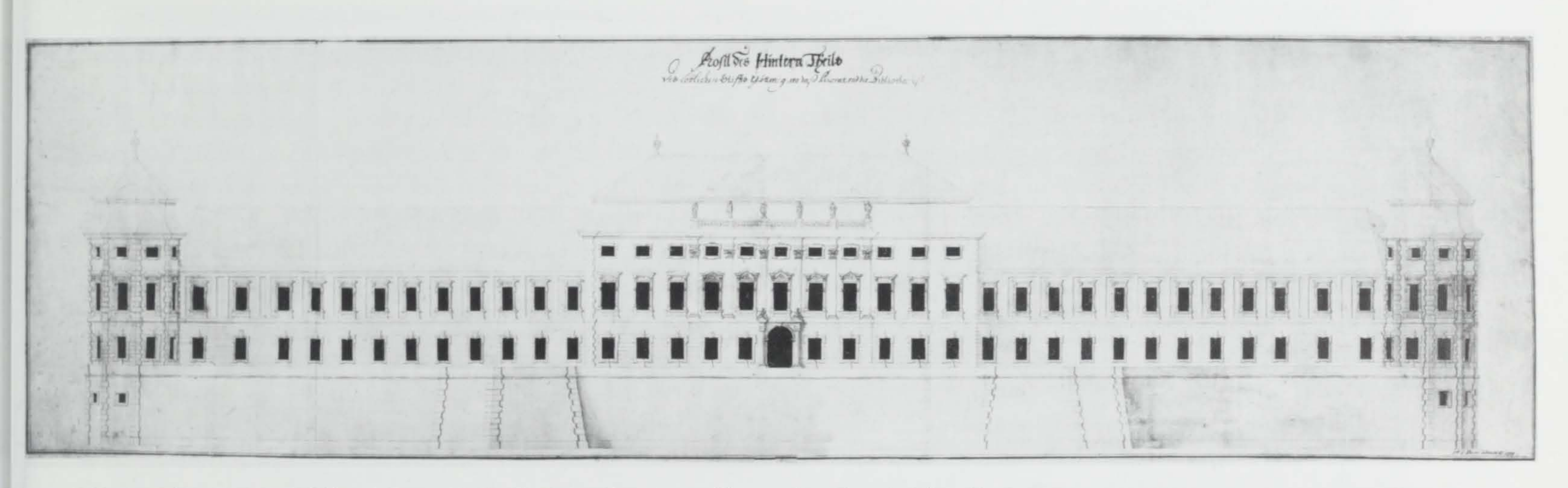


Abb. 165: Johann Lucas von Hildebrandt, Entwurf für die Ostseite von Göttweig, erste Planungsphase, Göttweig, Stiftsarchiv

immer wurde für Villengebäude innerhalb des zur Verfügung stehenden Geländes eine erhöhte Lage gesucht. Als Beispiele seien hier lediglich die schon erwähnten Villen Aldobrandini in Frascati (Abb. 75), Doria Pamphilj (Abb. 77) oder Borghese in Rom sowie Versailles (Abb. 78) und Vaux-le-Vicomte (Abb. 149) in Frankreich genannt.

Die markanten Achtecktürme des Oberen Belvedere wurden von Erwin Hainisch auf den Stiftsneubau von Göttweig zurückgeführt,[60] den Hildebrandt nach dem Brand vom Juni 1718 in der zweiten Hälfte des Jahres 1718 entwarf (Abb. 165).[61] Nach den oben ausgeführten neuen Erkenntnissen zur Baugeschichte des Oberen Belvedere, denen zufolge bereits 1717 mit der Errichtung begonnen wurde, kommt die Herleitung der Belvederetürme von jenen der barocken Göttweiger Stiftsanlage aus chronologischen Gründen nicht mehr in Frage. Die in Göttweig den Achtecktürmen zugrunde liegenden Intentionen geben jedoch Aufschluß über den von Hildebrandt dort vollzogenen Entwurfsprozess und verdienen von daher auch für das Obere Belvedere Beachtung.

Die Göttweiger Achtecktürme, die als Eckrisalite die Ostfront des ähnlich einer Burg den Berg bekrönenden Benediktinerklosters

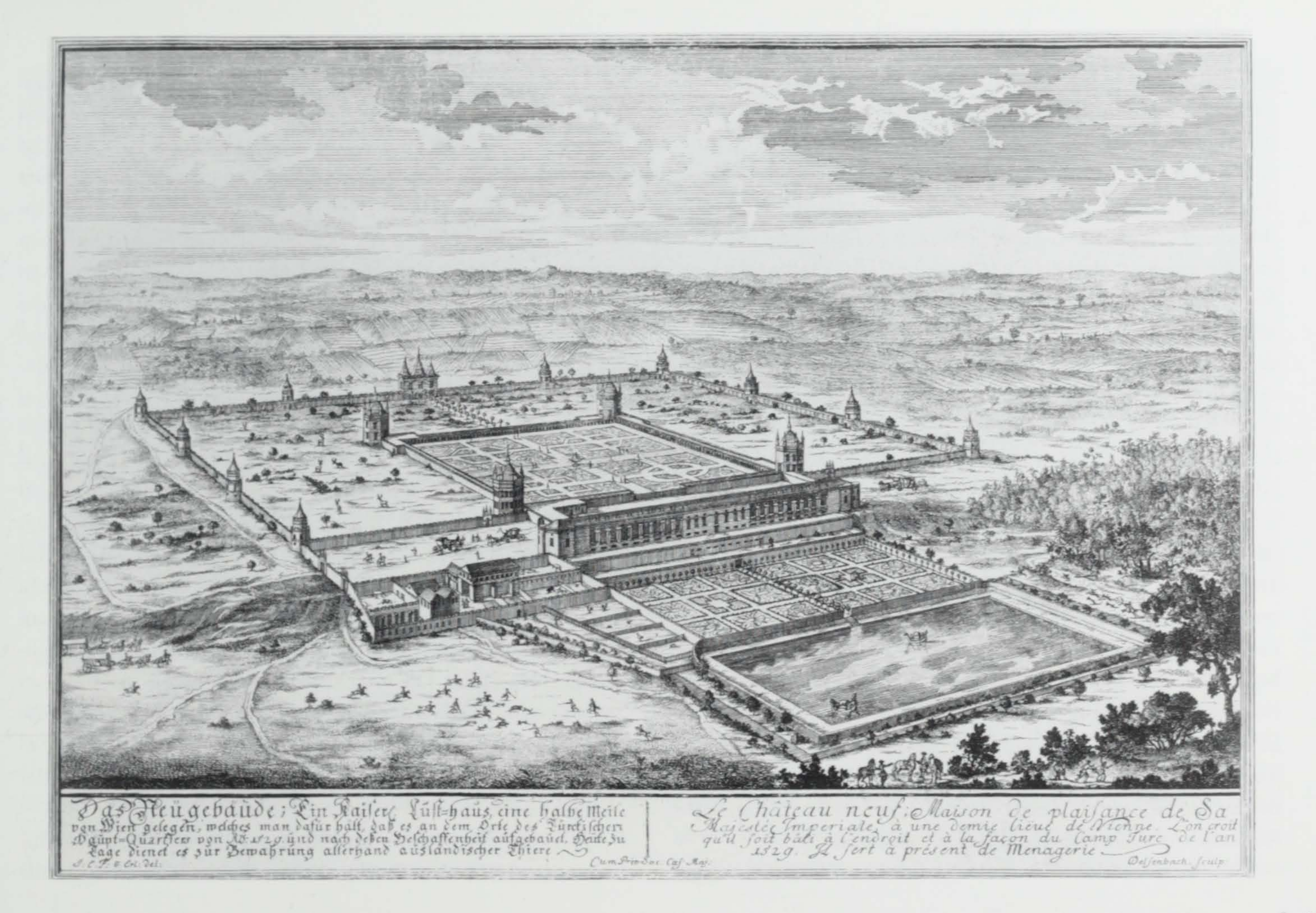
rahmen, sind mit ihrer Eckrustika und ihrer die Rücklagen überragenden Silhouette der Wehrarchitektur verpflichtet. Im Anschluß an eine Planänderung im Jahre 1722 erhielten die zunächst viergeschossig vorgesehenen Türme ein zusätzliches Geschoß, so daß sie seither auch den elfachsigen Mittelrisalit überragen. Ihre Aufgabe war zum einen, dem Neubau eine, zur damaligen Zeit freilich nurmehr dekorative, Wehrhaftigkeit zu vermitteln. Zum anderen sollten sie die Kontinuität bezeugen, mit der die barocke Stiftsanlage aus der altehrwürdigen, über viele Jahrhunderte hinweg gewachsenen mittelalterlichen und renaissancezeitlichen Anlage herauswuchs. Die Kontinuität war dadurch gegeben, daß der nördliche der beiden Türme den sogenannten Frauenturm ersetzte, der sich bis 1718 als markanter, nicht ganz regelmäßiger Polygonalturm an der Nordostecke des Klosters erhoben hatte. Durch die symmetrische Verdoppelung des Frauenturm-Nachfolgers stellten die Eckrisalite zugleich die der barocken Anlage zugrunde liegende systematisierende Neuordnung des Vergangenen dar. Die bildliche Gegenüberstellung des alten und des neuen Klosters, aus der hervorging, daß die sich um die vom Brand verschont gebliebene Kirche herum gruppierende barocke Anlage eine systematisierte Fassung der alten Anlage darstellte, spielte eine große Rolle in der Selbstdarstellung des Stifts.[62]

Aus dem Vorstehenden folgt, daß man am Göttweiger Osttrakt offenbar zwei Aspekte zu unterscheiden hat. Auf der einen Seite steht die typologische Forderung einer verhalten vorgetragenen Wehrhaftigkeit, die durch gegenüber den Flügeln erhöhte Eckrisalite unabhängig von ihrer Form zu erfüllen war, auf der anderen das konkrete Vorbild, das im Neubau bewahrt werden sollte und das dazu führte, daß die Eckrisalite als schlanke, an sechs Seiten freistehende Achtecktürme ausgeführt wurden. Wie im folgenden ausgeführt wird, bietet sich die Unterscheidung von Typ und konkretem Vorbild auch für die Herleitung der Achtecktürme des Oberen Belvedere an.

Möglicher Zusammenhang mit dem Wiener Neugebäude

Der dem Oberen Belvedere zugrundeliegende *Bautyp* ist die oben erläuterte italienische Ausprägung der Poggio-Reale-Varianten. Die eingezogenen Seitenfronten mit dem sich zwischen den Eckrisaliten erstreckenden Altan hat man auf die Wahl dieses Bautyps zurückzuführen. Die konkrete *Ausformung* der Eckrisalite als Achtecktürme war durch diese Wahl allerdings nicht vorgegeben. Innerhalb der oben skizzierten Rezeptionslinie, die durch Villengebäude mit rechteckigen oder bugförmig ausgestellten Eckrisaliten repräsentiert ist, sind die Achtecktürme des Oberen Belvedere ungewöhnlich und legen die Verarbeitung eines zusätzlichen, alleine für das Obere Belvedere bedeutsamen Vorbildes nahe.

Seite 363:
Abb. 166: Ansicht des Neugebäudes bei Wien, um 1715 (Johann Adam Delsenbach nach Joseph Emanuel Fischer von Erlach), Foto: Nürnberg, GNM


Das Neügebaüde; Ein Kaiser Lust-haus, eine halbe Meile
von Wien gelegen, welches man dafür hält, daß es an dem Orte des Türckischen
Haupt-Quartiers von Ao. 1529. und nach deßen Beschaffenheit aufgebauet. Heute zu
Tage dienet es zur Bewahrung allerhand ausländischer Thiere
Le Château neuf; Maison de plaisance de Sa
Majesté Imperiale, à une demie lieue de Vienne. L'on croit
qu'il soit bâti à l'endroit et à la façon du Camp Turc de l'an
1529. Il sert à présent de Menagerie
Delsenbach sculp.

Die Gestaltung der villentypischen Eckrisalite als Achtecktürme könnte am Oberen Belvedere auf jene vier polygonalen Türme zurückgehen, die am kaiserlichen Lustschloß Neugebäude (Abb. 166) den oberen Blumengarten einfaßten und weithin sichtbar die Silhouette dieses zu Beginn des 18. Jahrhunderts nach wie vor berühmten Renaissanceschlosses bestimmten. Das heute nur noch unvollständig erhaltene Neugebäude war ab 1568 von Kaiser Maximilian II. als Lustschloß südöstlich der Residenzstadt Wien an einem zu den Donauauen sanft abfallenden Hang errichtet worden.[63] Die große, nahezu einen halben Quadratkilometer Fläche einnehmende Anlage bestand aus einem langgestreckten einflügeligen Hauptgebäude, dem sich an der Talseite in gleicher Breite ein Gartenparterre und ein großes rechteckiges Bassin anschloß. An der Bergseite war dem Hauptgebäude ebenfalls in gleicher Breite als weiteres Parterre, der sogenannte obere Blumengarten oder Giardino segreto, zugeordnet. Wie es der für das Neugebäude maßgebenden Tradition des italienischen architektonischen Gartens entsprach, war der Giardino segreto ringsum von Architektur umgeben. Seine Einfassung bestand aus eingeschossigen Loggien, deren Dächer begehbar waren und einen Überblick über das Parterre gestatteten. Die Ecken des Loggiengevierts markierten die vier polygonalen Ecktürme. An den drei dem Hauptgebäude abgewandten Seiten war der Giardino segreto von einem weniger intensiv kultivierten Baumgarten umgeben, dessen Umfassungsmauer in regelmäßigen Abständen von kleineren Rundtürmen akzentuiert wurde.

Das Neugebäude wurde im Verlauf des 17. Jahrhunderts vernachlässigt und diente den Kaisern schließlich nur noch als Menagerie für große Tiere.[64] Zu vorübergehender Aktualität gelangte es jedoch im Anschluß an die Türkenbelagerung von 1683, da das kaiserliche Lustschloß der Überlieferung nach an jenem Platz erbaut worden war, an dem bei der ersten Türkenbelagerung im Jahre 1529 die Zeltburg des Sultans Süleyman gestanden haben soll, die dieser bei seinem Rückzug zurückließ.[65] Den sagenhaften Bezug zur türkischen Zeltburg von 1529 führten auch Joseph Emanuel Fischer von Erlach und sein Vater Johann Bernhard an, als sie das Neugebäude als einzigen nicht zeitgenössisch errichteten Bau in ihr ab 1711 konzipiertes Ansichtenwerk der *Prospecte und Abrisse einiger Gebäude von Wien*[66] aufnahmen (Abb. 166).[67] Joseph Emanuel Fischer von Erlach, der die Ansicht des Neugebäudes angefertigt hatte, zeigte das Neugebäude in einem rekonstruierten Idealzustand, unversehrt inmitten eines gepflegten, durch Menschen, Kutschen und Barken belebten Gartens. Auf einer zu Beginn des 18. Jahrhunderts entstandenen Ansicht (Abb. 167)[68] macht sich der damalige schlechte Bauzustand vor allem am Garten und am teilweise eingestürzten Dachstuhl des Hauptgebäudes bemerkbar. Die vier, heute verschwundenen, Türme an den Ecken des Giardino segreto prägten jedoch nach wie vor die Silhouette der Anlage und vermittelten mit ihren kupfernen,[69] in schlanken Spitzen endenden Kuppeln einen Eindruck von der ehemaligen Pracht des Neugebäude.

Zwischen Neugebäude und Oberem Belvedere ist ein Zusammenhang zum einen in den Türmen zu sehen, die am Neugebäude



Abb. 167: Ansicht des Neugebäudes bei Wien, Anfang 18. Jahrhundert

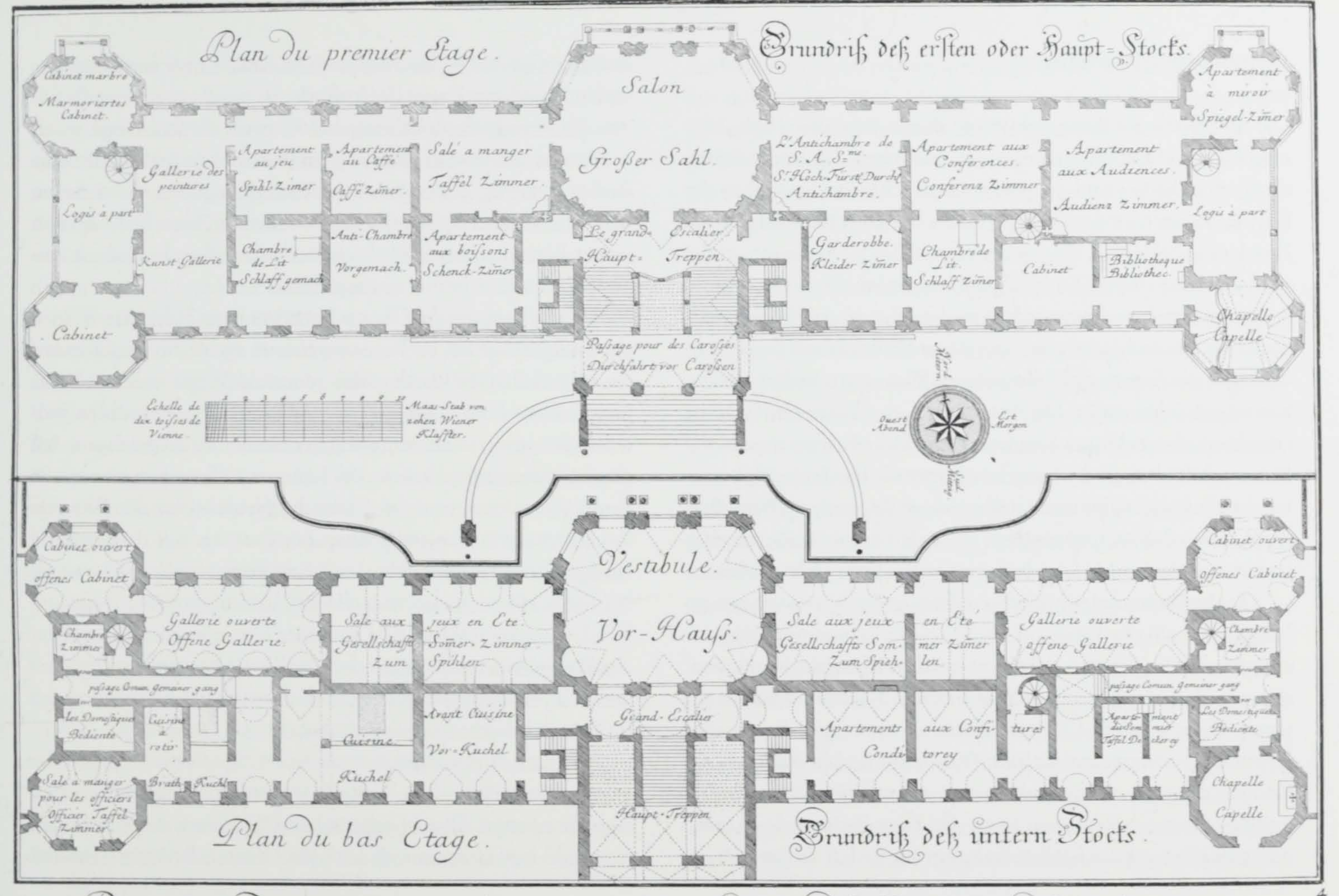
zwar im Grundriß sechseckig waren, in ihrer gedrückten Proportionierung, der Kupferdeckung und der die Ecken besetzenden Vierzahl dem Oberen Belvedere als Bezugspunkt gedient haben könnten.[70] Zum anderen bestehen bemerkenswerte Parallelen zwischen dem Oberen Belvedere und dem Hauptgebäude, die vor dem Hintergrund der das Neugebäude mit der ersten Türkenbelagerung verknüpfenden Überlieferung kaum zufälliger Natur sein dürften. Beide Gebäude sind einflügelig, auffallend langgestreckt und geschoßweise gegliedert. Das Neugebäude ist ähnlich in eine Geländestufe eingepaßt, wie dies beim zweiten, durch die flämische Gesandtschaft überlieferten Gartenkonzept für das obere Gebäude vorgesehen war (Abb. 67b). Auch im Neugebäude lag

auf der Bergseite der Haupteingang.[71] Über Brücken, die einen entlang des Gebäudes zur Belichtung des Erdgeschosses angelegten Graben überspannten, gelangte man ebenerdig ins Hauptgeschoß.[72] An der Talseie führte, ebenso wie im Oberen Belvedere, ein ebenerdiger Eingang ins Erdgeschoß.[73] Bei beiden Gebäuden spielte der Ausblick auf die Stadt Wien, die vom Neugebäude aus in der Ferne zu erkennen ist, und auf das Kahlenberggebirge eine große Rolle.

Das Obere Belvedere reichte trotz seiner beachtlichen Länge von 123,5 Metern, die es zum längsten und größten der adligen Gartenpaläste der Wiener Vorstädte hatte werden lassen, nicht an das 180 Meter lange Hauptgebäude des Neugebäude[74] heran. Die talseitigen Fassaden des Neugebäudes (Abb. 166) und des Oberen Belvedere (Abb. 144) waren jedoch in ähnlicher Weise rhythmisiert, was die Gemeinsamkeiten der beiden Gebäude unterstreicht. Am Neugebäude wurde ein siebenachsiger mittlerer Fassadenabschnitt im Piano nobile von je neun säulengetragenen Arkadenstellungen[75] flankiert, die von etwa drei Achsen umfassenden, im Grundriß außergewöhnlich gestalteten Eckrisaliten begrenzt wurden. Die nur an der Talseite vorspringenden Eckrisalite verjüngten sich symmetrisch zur Längsachse des Gebäudes und endeten jeweils in einem schlanken Rundturm. Im Barock wurde das Neugebäude von einem einheitlichen Satteldach überfangen, das lediglich die beiden flachgedeckten Rundtürme am Ende der Seitenrisalite aussparte (Abb. 166–167).[76] Am Oberen Belvedere wurde die Fassadenrhythmisierung, entsprechend der architekturgeschichtlich späteren Entstehungszeit, zusätzlich in Risalite und eine bewegte Dachlandschaft umgesetzt.

Die dargelegten Gemeinsamkeiten zwischen dem Oberen Belvedere und dem Neugebäude gehen über allgemeine, der Bauaufgabe Lustgebäude zuzuschreibende Merkmale hinaus und legen den Schluß nahe, daß das Obere Belvedere in Anbetracht des von Prinz Eugen in den Türkenkriegen erworbenen Ruhmes durch die Verarbeitung des prominenten, an frühere Siege über die Türken appellierenden Vorbildes in seiner Bedeutung gesteigert werden sollte. Die Wahl gerade des Neugebäudes als bedeutungssteigerndes Vorbild scheint außer durch seine sagenumwobene Türkenvergangenheit durch die ähnliche Lage außerhalb Wiens in südöstlicher Richtung am Nordhang der Donauniederung und durch die zur Verfügung stehende Grundstücksgröße gefördert worden zu sein. Für letzteres spricht, daß das Neugebäude für die erste, durch den Stadtplan von Anguissola und Marinoni überlieferte Konzeption (Abb. 67a) keine Rolle gespielt hat.

Seite 367:
Abb. 168: Oberes Belvedere, Grundriß von Piano nobile (oben) und Sockelgeschoß (unten) (Salomon Kleiner)



Deux plans de l'edifice principal. Zwey Grundrisse deß Haupt Gebäudes. 4

Salomon Kleiner Ingen. del. Cum Pr. Sac. Cæs. Maj. Hæred. Ier. Wolffy exc. A.V. Ioh. August Corvinus sculpsit.

Appartementeinteilung

Die Aufteilung des Piano nobile im Oberen Belvedere (Abb. 168) mag auf den ersten Blick schematisch erscheinen. Zu beiden Seiten des Treppenhauses und des großen Saals schließen sowohl an der Garten- als auch an der Feldseite durch Enfiladetüren verbundene Paraderaumfolgen an, die jeweils auf die gleiche Art in einem der Achtecktürme enden. Zahlreiche, im folgenden näher ausgeführte Anhaltspunkte berechtigen jedoch zu der Aussage, daß Hildebrandt die schematische Klarheit des Grundrisses raffiniert mit den Anforderungen des Zeremoniells, des privaten Wohnens und der Geselligkeit zu verbinden wußte. Die Analyse des Grundrisses wird dadurch erleichtert, daß Salomon Kleiner für sämtliche Räume sowohl des Piano nobile als auch des Sockelgeschosses die Funktionen überliefert hat.[77] Anordnung und Größe einiger Räume sprechen allerdings dafür, daß sie ursprünglich für andere Funktionen vorgesehen waren, als sie sie bei der Anfertigung des Stichwerks ausfüllten.

Den hierarchisch am höchsten stehenden Funktionszusammenhang innerhalb des Piano nobile bildete das Paradeappartement aus, das sich im Oberen Belvedere aus Antichambre, Konferenzzimmer, dem Audienzzimmer und einem Kabinett zusammensetzte. Es lag auch im Oberen Belvedere, wie bereits im Unteren Belvedere, im Gartenpalais Mansfeld-Fondi und in Ráckeve, zur Rechten des großen Saals entlang der Gartenfassade. Antichambre und Konferenzzimmer waren mit je drei Fensterachsen gleich groß; vermutlich konnte das Konferenzzimmer bei Bedarf als zweite Antichambre dienen. Das anschließende Audienzzimmer war der größte und aufwendigste Raum der Enfilade. Es besaß zwar ebenfalls nur drei Fensterachsen, doch hatte Hildebrandt die feldseitige Wand um etwa zwei Meter in Richtung Feld verschoben und dadurch das Audienzzimmer gegenüber den vorangegangenen rechteckigen Räumen zu einem quadratischen Raum vergrößert. Das Kabinett lag am Ende der Raumfolge im achteckigen Eckrisalit und war einzig vom Audienzzimmer aus zugänglich.

Für das Kabinett des Oberen Belvedere hatte Hildebrandt einen ebenerdigen Austritt ins Freie vorgesehen, wie er ihn bereits zwanzig Jahre früher im Gartenpalais Mansfeld-Fondi realisiert hatte. Mittels einer Fenstertür konnte man vom Kabinett auf den zwischen den beiden Eckrisaliten eingespannten Altan gelangen. Auf der gegenüberliegenden Seite des Kabinetts öffnete sich eine zweite Fenstertür auf den von zwei Säulen getragenen schmalen Altan an der Gartenseite. Der große Altan der Ostseite, von dem sich ein einzigartiger Überblick über die fächerförmig angelegte Menagerie bot (Abb. 106), war zudem auch vom Audienzzimmer aus zugänglich. Des weiteren führte eine versteckte Dienstbotentreppe von der Zuckerbäckerei im Sockelgeschoß auf den Altan und ermöglichte dadurch die zügige Bewirtung im Kabinett, zum Beispiel mit der im Barock beliebten heißen Schokolade.

Mit dem Audienzzimmer als Kulminationsraum folgte das Paradeappartement des Oberen Belvedere einem habsburgischen Appartementtyp. Dies ist äußerst bemerkenswert, da Prinz Eugen ja sowohl im Stadtpalais als auch im Unteren Belvedere Parade-

appartements hatte einrichten lassen, die nach französischer Gepflogenheit in einem Paradeschlafzimmer kulminierten. Allerdings darf man sich, wie im Zusammenhang mit dem Stadtpalais ausgeführt wurde, zur Beurteilung eines Paradeappartements hinsichtlich seiner zeremoniellen Zugehörigkeit nicht allein auf die Abfolge der Raumfunktionen stützen, sondern hat den räumlichen und funktionalen Zusammenhang des Paradeappartements mit den privaten Gemächern hinzuzuziehen.

Die privaten Gemächer des Prinzen Eugen waren im Oberen Belvedere parallel zum Paradeappartement an der Feldseite des Gebäudes angelegt. Die Räume schlossen sich hier ebenfalls zur Enfilade zusammen, doch waren sie durchgehend zweiachsig und damit wesentlich kleiner als an der Gartenseite. Den bei Salomon Kleiner eingetragenen Raumfunktionen zufolge begannen die privaten Gemächer im Anschluß an das Audienzzimmer mit einem kleinen Bibliotheksraum. Auf diesen folgten in Enfilade das Bilderkabinett mit den flämischen Meistern, das private Schlafzimmer und eine Garderobe, die für Dienstboten von der Nebentreppe des Prunktreppenhauses zu erreichen war. Vom Bibliotheksraum, der als Eckraum durch das zusätzliche Fenster nach Osten der hellste Raum der privaten Raumfolge war, gelangte Prinz Eugen auf die Westempore der im achteckigen Eckrisalit untergebrachten Kapelle.

Die offiziellen und die privaten Räume des Prinzen Eugen standen im Oberen Belvedere in einem anderen Zusammenhang als im Stadtpalais und im Unteren Belvedere. Sie lagen im Oberen Belvedere nicht weit auseinander, sondern waren in Anlehnung an das weiter unten zu erläuternde französische Appartement double nur durch die mittlere Längsmauer des Gebäudes getrennt. Die privaten Gemächer konnten das Paradeappartement nicht in vereinfachter Form nachbilden, wie dies im Stadtpalais und im Unteren Belvedere der Fall war, da im Oberen Belvedere das Paradeappartement kein Paradeschlafzimmer besaß, sondern mit dem Audienzzimmer endete. Der funktionale Zusammenhang entsprach vielmehr jenem, der anhand des Leopoldinischen Trakts der Wiener Hofburg als kanonisch für das habsburgische Zeremoniell herausgestellt werden konnte[78]. Die Verbindung von Audienzzimmer und Bibliothek, an die sich mit Kabinett, privatem Schlafzimmer und Garderobe eine Reihe privater Räume anschlossen, knüpfte an die im habsburgischen Zeremoniell kanonische Raumfolge Audienzzimmer – Retirade – Innere Gemächer an. In Anlehnung an die habsburgische Raumfolge hätte man somit die Bibliothek als halböffentliche Retirade zu begreifen, wohingegen sich das Kabinett mit den flämischen Meistern, privates Schlafzimmer und Garderobe zu den Inneren Gemächern zusammenschlossen.

Der gewichtigste Unterschied zur habsburgischen Raumfolge im Leopoldinischen Trakt bestand darin, daß in dem zwei Räume tiefen Oberen Belvedere die Gebäude*längsachse* zur Trennung der offiziellen und der Inneren Gemächer genutzt wurde, wohingegen im gleichfalls zwei Räume tiefen Leopoldinischen Trakt die Trennung der offiziellen und der Inneren Gemächer parallel zur *Querachse* vorgenommen wurde (Abb. 18 und 168). Bei einer konsequenten Befolgung der habsburgischen Raumanordnung hätte Prinz

Eugen darauf verzichten müssen, das Paradeappartement entlang der Gartenseite aufzureihen. Statt dessen hätte er das Paradeappartement im Bereich etwa der sechs westlichen Fensterachsen auf die Garten- und die Feldseite des Gebäudes aufteilen müssen. Die Richtung Osten verbleibenden drei Fensterachsen wären dann sowohl an der Garten- als auch an der Feldseite für die Inneren Gemächer zur Verfügung gestanden. Mit einer derartigen Appartementeinteilung wäre Prinz Eugen in den Wiener Vorstädten nicht alleine gestanden. Sie war beispielsweise, wie im Kapitel zum Unteren Belvedere erläutert, im Gartenpalais Mansfeld-Fondi realisiert (Abb. 127).

Die im Oberen Belvedere im Gegensatz zum Leopoldinischen Trakt und zum Gartenpalais Mansfeld-Fondi vollzogene Trennung der öffentlichen und der privaten Räume entlang der Gebäude*längsachse* lehnte sich an das in Frankreich zu dieser Zeit übliche Appartement double an. Von einem Appartement double oder auch Corps de logis double spricht man, wenn es eine garten- und eine hofseitige Raumfolge gibt, bei denen die hofseitige der gartenseitigen Raumfolge deutlich untergeordnet ist.[79] Bei einem Appartement double liegen die repräsentativen Räume des Appartement de parade, nämlich ein oder mehrere Vorzimmer, das Paradeschlafzimmer und das Kabinett, auf der Gartenseite. Dort sind sie durch die an der Fensterseite in einer Flucht liegenden Türen zu einer Enfilade zusammengeschlossen. Die eher privaten und praktischen Zwecken dienenden Räumlichkeiten, wie das Appartement de commodité, Gästeappartements, Dienstbotenzimmer und Nebentreppen sind dem Hof zugewandt. Sie weisen je nach ihrer Bestimmung unterschiedliche Größen und Raumhöhen auf und sind untereinander nach praktischen Gesichtspunkten, teilweise durch schmale Gänge, verbunden. An der Hofseite gibt es keine Enfilade, wie beispielsweise das der Kunstgeschichte als Schulbeispiel eines Appartement double dienende Schloß von Vaux-le-Vicomte belegt (Abb. 148).

Im Appartement double war die Längsmauer zwischen den zum Garten und den zum Hof gelegenen Räumen durch mehrere Türen unterbrochen. Dies brachte die Annehmlichkeit mit sich, daß man von jedem Raum des Paradeappartements in die dahinterliegenden privaten Gemächer sowie zu den Dienstbotenräumen gelangen konnte. Im Unterschied zum älteren Appartement simple, bei dem das Corps de logis nur einen Raum tief war und alle Räume hintereinander aufgereiht wurden, war es dem Hausherrn beziehungsweise den Dienstboten nunmehr möglich, einzelne Paraderäume zu betreten, ohne zuvor die gesamte Folge der Paraderäume durchqueren zu müssen. Diese vielfältige, für den Besucher nicht wahrnehmbare Wegeführung wird als doppelte Erschließung der Räume bezeichnet.

Im Oberen Belvedere war jeder Raum des Paradeappartements zusätzlich zum offiziellen Weg der Enfilade von den Inneren Gemächern an der Feldseite zu betreten. Im Sinne der erläuterten doppelten Erschießung der Räume bestand für Prinz Eugen die Möglichkeit, sich vom privaten Schlafzimmer in das Konferenzzimmer zu begeben oder aber vom Bibliotheksraum in das Audienzzimmer zu wechseln, ohne zuvor die gesamte Abfolge der Parade-

räume durchqueren zu müssen. Der mühelose Übergang von dem als Retirade zu begreifenden Bibliotheksraum in das Audienzzimmer wäre freilich auch bei einer Raumanordnung nach habsburgischem Schema möglich gewesen.

In letzter Konsequenz war die mit dem französischen Appartement double einhergehende Unterordnung der feldseitigen Räume jedoch nicht vollzogen, da es auch an der Feldseite eine entlang den Fenstern geführte Enfilade gab.[80] Mit dieser Enfilade scheint ein besonderes Anliegen verknüpft gewesen zu sein. Mit ihr hängt es zusammen, daß erstens das französische Appartement double nicht konsequent verwirklicht wurde und daß zweitens das habsburgische Schema einer Trennung der offiziellen und der privaten Gemächer parallel zur Gebäudequerachse nicht zur Anwendung kam, obwohl das Paradeappartement gemäß habsburgischem Zeremoniell im Audienzzimmer kulminierte und diesem zudem eine Retirade nachfolgte. Bei Betrachtung der feldseitigen Räume fällt auf, daß ausgerechnet die am wenigsten repräsentative Garderobe den größten Raum einnimmt. Die westliche Trennwand der Garderobe beginnt nicht in der Mitte des Fenstertrumeaus, sondern an seinem westlichen Ende, da das angrenzende Nebentreppenhaus nur wenig Raum benötigte. Entsprechend der größeren Grundfläche war das zentrale Stuckmedaillon an der Decke zusätzlich von vier Eckmedaillons umgeben. Das zentrale Medaillon ist nicht erhalten, so daß es nicht mehr möglich ist, vom dargestellten Thema auf eine möglicherweise andere ursprüngliche Funktion des Raumes als die der Garderobe zu schließen.[81] Für eine gewichtigere Verwendung spricht jedoch außer der etwas größeren Grundfläche ein vom Nebentreppenhaus aus zu befeuernder Ofen. Hinzu kommt, daß dem in der Ecke plazierten Ofen ein Pendant zur Symmetrisierung der gartenseitigen Wand zugeordnet war. Da der dem Grundriß zu entnehmende Aufwand an Komfort und Gestaltung nicht zu einer Garderobe paßt, stellt sich die Frage nach der Lage der ursprünglichen Garderobe.

Als ursprüngliche Garderobe der privaten Gemächer kommt der zwischen Schlafzimmer und Bibliothek gelegene Raum in Frage, in dem gemäß Kleiner die Gemälde der flämischen Meister hingen. Für diese Zuordnung spricht, daß der Raum erstens klein ist und zweitens über eine versteckte Wendeltreppe verfügte. Die Kleinheit des Raumes war durch die Verschiebung der feldseitigen Wand des Audienzzimmers Richtung Feld entstanden. Da der als Bilderkabinett eingerichtete Raum nur zur Hälfte an das Audienzzimmer grenzte, verblieb zwischen dem ebenfalls angrenzenden weniger tiefen Konferenzzimmer und dem Bilderkabinett ein Restraum, in dem sich die Wendeltreppe verstecken ließ. Die Wendeltreppe führte auf direktem Weg zum Dienstbotenbereich im Sockelgeschoß, so daß ein für Garderobenräume unverzichtbarer Funktionszusammenhang vorhanden war. Für die ursprüngliche Nutzung spricht ferner, daß sich am Beginn der Wendeltreppe anscheinend ein Nachtstuhl befand.[82]

Akzeptiert man, daß das spätere Bilderkabinett ursprünglich als Garderobe entworfen wurde, so fügt sich die feldseitige Raumfolge zu einem eigenständigen Appartement de commodité in Anleh-

nung an dasjenige des Stadtpalais zusammen. Der über die Nebentreppe vom Treppenhaus aus zugängliche große Raum mit seinem von außen zu befeuernden Ofen wäre dabei als gewöhnliches Audienzzimmer zu nutzen gewesen. Daran hätte sich das auch bei Salomon Kleiner als solches eingezeichnete private Schlafzimmer angeschlossen, dem als Nebenraum die mit den Dienstbotenräumen verbundene Garderobe zugeordnet gewesen wäre. Das Kabinett des Appartement de commodité hätte in Entsprechung zum Wohnappartement des Unteren Belvedere eine kleine Handbibliothek aufgenommen. Als Antichambre für das gewöhnliche Audienzzimmer hätte bei Bedarf die offizielle Antichambre genutzt werden können, da es zwischen diesen beiden Räumen eine Verbindungstür gab.

In den Funktionszusammenhang eines Wohnappartements fügt sich sehr gut auch die Westempore der Kapelle ein, da ja bereits im Stadtpalais das Oratorium dem Appartement de commodité zugeordnet worden war.[83] Im Oberen Belvedere befand sich an der Rückwand der Westempore ein Kamin, der den erhöhten Platz des Hausherrn durch Komfort und Würde zusätzlich privilegierte. Das Erdgeschoß der Kapelle war weiteren Personengruppen zugänglich. Eine Tür öffnete sich zum Bedienstetenbereich, eine andere zur feldseitigen Auffahrt.

Allem Anschein nach war auch für das Obere Belvedere, wie im Stadtpalais und im Unteren Belvedere, zunächst ein eigenständiges Appartement de commodité geplant. Damit Prinz Eugen auch im Oberen Belvedere die für private Empfänge geltenden zeremoniellen Vorgaben einhalten konnte, waren im Sinne der französischen Trennung von Appartement de commodité und Appartement de parade ein vom Paradeappartement unabhängiger Zugang und wohl auch die oben als bedeutsam herausgestellte Einführung der Enfilade erforderlich. Wären die privaten Räume in Anlehnung an den Leopoldinischen Trakt oder das Palais Mansfeld-Fondi allein am östlichen Ende des Gebäudeflügels angeordnet worden, wären sie nur nach Durchqueren des Paradeappartements zugänglich und damit für private Empfänge ungeeignet gewesen.

Nach der vorstehenden Analyse erfüllte die private Raumfolge an der Feldseite des Oberen Belvedere ursprünglich eine doppelte Funktion. Sie war zum einen eigenständiges Appartement de commodité mit einem unabhängig vom offiziellen Audienzzimmer erschlossenen gewöhnlichen Audienzzimmer, zum anderen bildete sie Innere Gemächer aus, indem sie sich unmittelbar an das offizielle Audienzzimmer anschloß. Die Verlegung der Garderobe von der Ostseite auf die Westseite des privaten Schlafzimmers brachte die Umkehrung der Erschließungsrichtung der Räume mit sich, da die Garderobe als rein funktionaler Raum jeweils hinter dem privaten Schlafzimmer anzuordnen war. Folgerichtig bedeutete die Verlegung der Garderobe die Aufgabe des eigenständigen Appartement de commodité und die nunmehr alleinige Nutzung der privaten Raumfolge im Sinne der habsburgischen Inneren Gemächer.

Wahrscheinlich wurden die feldseitigen Räume nach der Umwandlung der Garderobe in das Bilderkabinett von Prinz Eugen nicht mehr als Wohnung genutzt. Aus zahlreichen Reisebeschrei-

bungen geht hervor, daß dem Adel, der auf seiner Kavalierstour dem Sommersitz des größten Feldherrn Europas einen Besuch abstattete, die privaten Räume entlang der Feldseite ebenso vorgeführt wurden wie das Paradeappartement. Die Rundgänge begannen nicht etwa im großen Saal, um mit dem Paradeappartement fortzufahren, sondern mit den Räumen der Feldseite zur Rechten des Treppenhauses.[84] Bedenkt man, daß im Stadtpalais das Appartement de commodité dem bildungsbeflissenen Adel nicht zugänglich war, dann ist dies als Hinweis auf den Verzicht einer privaten Nutzung der feldseitigen Räume im Oberen Belvedere zu werten.

Die Räume, die für den von der Feldseite kommenden Besucher linker Hand von Treppenhaus und großem Saal lagen, waren im Oberen Belvedere ebenso wie im Unteren Belvedere und im Gartenpalais Mansfeld-Fondi der Geselligkeit gewidmet und bildeten ein Appartement de société aus (Abb. 168). Aus den bei Kleiner verzeichneten Funktionen geht hervor, daß auch auf dieser Seite des Piano nobile die Räume entlang der Gartenseite offiziellen Zwecken dienten, während die Nutzung der Räume entlang der Feldseite eher nach Abgeschiedenheit verlangte. Dennoch ist der Grundriß weniger raffiniert als auf der Paradeappartementseite, da die Verschiebung eines Teiles der mittleren Längsmauer und die Einfügung einer versteckten Wendeltreppe entfiel. Der mit drei Fensterachsen größte Raum innerhalb der Gesellschaftsräume lag auf der Gartenseite und beherbergte den Speisesaal. Seine Bedeutung für offizielle Empfänge zeigt sich außer in seiner Größe darin, daß er unmittelbar von der Sala grande aus betreten wurde. An der Feldseite war dem Speisesaal das ebenfalls verhältnismäßig große Schankzimmer (Abb. 185) als Nebenraum zur Seite gestellt. Durch das angrenzende Nebentreppenhaus war es mit der im Erdgeschoß unmittelbar darunter eingerichteten Küche verbunden. Auf der Gartenseite folgten auf den Speisesaal ein kleineres Kaffee- und ein ebenso großes Spielzimmer.

In den beiden dem Kaffee- und dem Spielzimmer auf der Feldseite entsprechenden Räumen war ein Gästeappartement eingerichtet. Es bestand aus Vor- und Schlafzimmer und bildete innerhalb der Gesellschaftsräume einen eigenständigen Funktionszusammenhang aus. Seine Lage an der Feldseite des Gebäudes vermittelte ihm eine gewisse Abgeschiedenheit, die freilich dadurch eingeschränkt wurde, daß auch hier alle Räume durch die Enfilade miteinander verbunden waren. In Analogie zu den privaten Gemächern des Hausherrn war das Gästeappartement mit den Gesellschaftsräumen an der Gartenseite durch Türen in den Längsmauern verbunden.

Im Anschluß an das Spielzimmer auf der Gartenseite und das Gästeappartement auf der Feldseite faßte Hildebrandt zwei je zweiachsige Zimmer zu einem einzigen, die gesamte Gebäudetiefe einnehmenden Galerieraum zusammen. Die Galerie zeichnete sich durch eine besonders gute Belichtung aus, da sie neben den vier einander gegenüberliegenden Fenstern an den Schmalseiten zwei weitere, dem Altan der Westseite zugewandte Fenster aufwies. Einen entwurfstechnisch gleichartigen Galerieraum hatte Hildebrandt gleich zu Beginn seiner Wiener Tätigkeit für das Gartenpalais Mansfeld-Fondi geplant. Dieser war mit fünf Fenstern an

der Längsachse sogar noch besser belichtet (Abb. 127). Die Galerie des Oberen Belvedere wurde durch die beiden in den angrenzenden Ecktürmen untergebrachten Kabinette bereichert, die einmal weiß, einmal gelb ausgestattet und mit je vier Fenstern und zwei Fenstertüren ebenfalls hell durchlichtete Räume waren.

Die Ausstattung

Der Marmorsaal

Der Piano nobile und Mezzanin ausfüllende große Saal des Oberen Belvedere (Abb. 169) folgt als Stuckmarmorsaal mit freskierter Wölbung demselben Ausstattungstyp wie der Saal des Unteren Belvedere. Er ist mit einer Grundfläche von knapp 160 Quadratmetern allerdings fast doppelt so groß[85] und durch die fünf aus der Fassadenflucht heraustretenden und zudem am Sturz rundbogig vergrößerten Fenster wesentlich besser durchlichtet. Im Unterschied zum Unteren Belvedere folgt sein Wandaufbau der Gliederung des Außenbaus (Abb. 144). Die Wände sind zweigeschossig unterteilt und besitzen im unteren Geschoß entsprechend dem Hauptgeschoß am Außenbau Doppelpilaster. Die im Saal kannelierten Doppelpilaster kompositer Ordnung bestehen aus braunrotem Stuckmarmor. Sie erheben sich über einem braunroten Sockellambris aus echtem Marmor und tragen ein über den Pilastern verkröpftes Gebälk. Im Obergaden setzt sich der braunrote Stuckmarmor lediglich in den Fensterrahmen fort, während in den Achsen der Pilastergliederung bereits die Scheinarchitektur der Wölbung beginnt. Der von der Scheinarchitektur freigegebene Himmelsausschnitt folgt als Rechteck mit abgeschrägten Ecken dem Saalgrundriß. Das zentrale Fresko Carlo Innocenzo Carlones stellt den ewigen Ruhm des Hauses Savoyen dar, errungen durch die feldherrlichen Verdienste des Prinzen Eugen (Taf. 13).[86] Der Kriegsgott Mars, der im prächtigen goldfarbenen Banner den kaiserlichen Doppeladler führt, bereichert das von Chronos enthüllte Savoyerwappen durch den immergrünen Lorbeerkranz des Sieges. Unter dem Wappen thront ein mit Prinz Eugen zu identifizierender jugendlicher Held mit Feldherrenstab, gestützt und umgeben von Göttern und Tugendpersonifikationen.

Die Saalgliederung besticht durch die Geschmeidigkeit, mit der die nur entlang der Querachse symmetrische Gliederung die einzelnen Wandabschnitte variiert. Die den Fenstern gegenüberliegenden Wandabschnitte erhielten illusionistisch mit Trophäen bemalte Wandfelder, die durch ihre rechteckige Rahmung vom Aufbau der Fensterjoche abweichen. Zudem wurde der Abstand der rahmenden Doppelpilaster hier etwas weiter gewählt als an den Fensterwänden. Die Gestaltung der die Mitte besetzenden Eingangstür wurde für die beiden seitlichen Türen der Enfilade übernommen. Allerdings werden die Enfiladetüren im Unterschied zur

Eingangstür nicht unmittelbar von den hier im übrigen dicht beieinanderstehenden Doppelpilastern flankiert, sondern heben sich von einem schmalen Freskostreifen ab. Die beiden schrägstehenden, den äußeren Fensterachsen gegenüberliegenden Schmalseiten nehmen je einen Saalkamin auf. Die Kamine folgen dem Typ der *cheminée à la royale* und greifen mit ihrer reichen Bekrönung zugleich die ähnlich gestalteten Supraporten auf. Die Kaminaufsätze rahmen keine Spiegel, wie dies bei einer *cheminée à la royale* üblich gewesen wäre, sondern Ölbilder mit exotischen Pflanzen und Tieren aus dem Besitz des Prinzen Eugen. Als Ölgemälde folgten sie einer Tradition, der zufolge in großen Sälen mittels Kaminbilder bedeutende Themen dargestellt wurden, lösten sie mit ihrem wenig gewichtigen Sujet allerdings nur bedingt ein.[87]

An die Stelle des weißen Stucks, der im Marmorsaal des Unteren Belvedere kräftige Akzente setzte, trat im Saal des Oberen Belvedere vergoldeter, wesentlich zurückhaltender eingesetzter Stuck. Das Gold konzentriert sich auf die Kapitelle, die Supraporten und die Kaminbekrönungen und schafft, ausgehend von diesen Elementen, raffinierte Übergänge zwischen dem braunroten Stuckmarmor und der in Ocker- Weiß- und Goldtönen gehaltenen Freskierung. Beispielsweise sind die stuckmarmornen Supraporten von vergoldeten Stuckelementen durchwirkt, die sich seitlich als zarte Ranken auf einem goldenen Freskogrund fortsetzen. Über den vergoldeten Kapitellen setzen sich vergoldete Akanthusblätter im gebauchten Fries fort und laufen an den verkröpften Gesimsstücken in sehr kleinen Goldblättern aus.

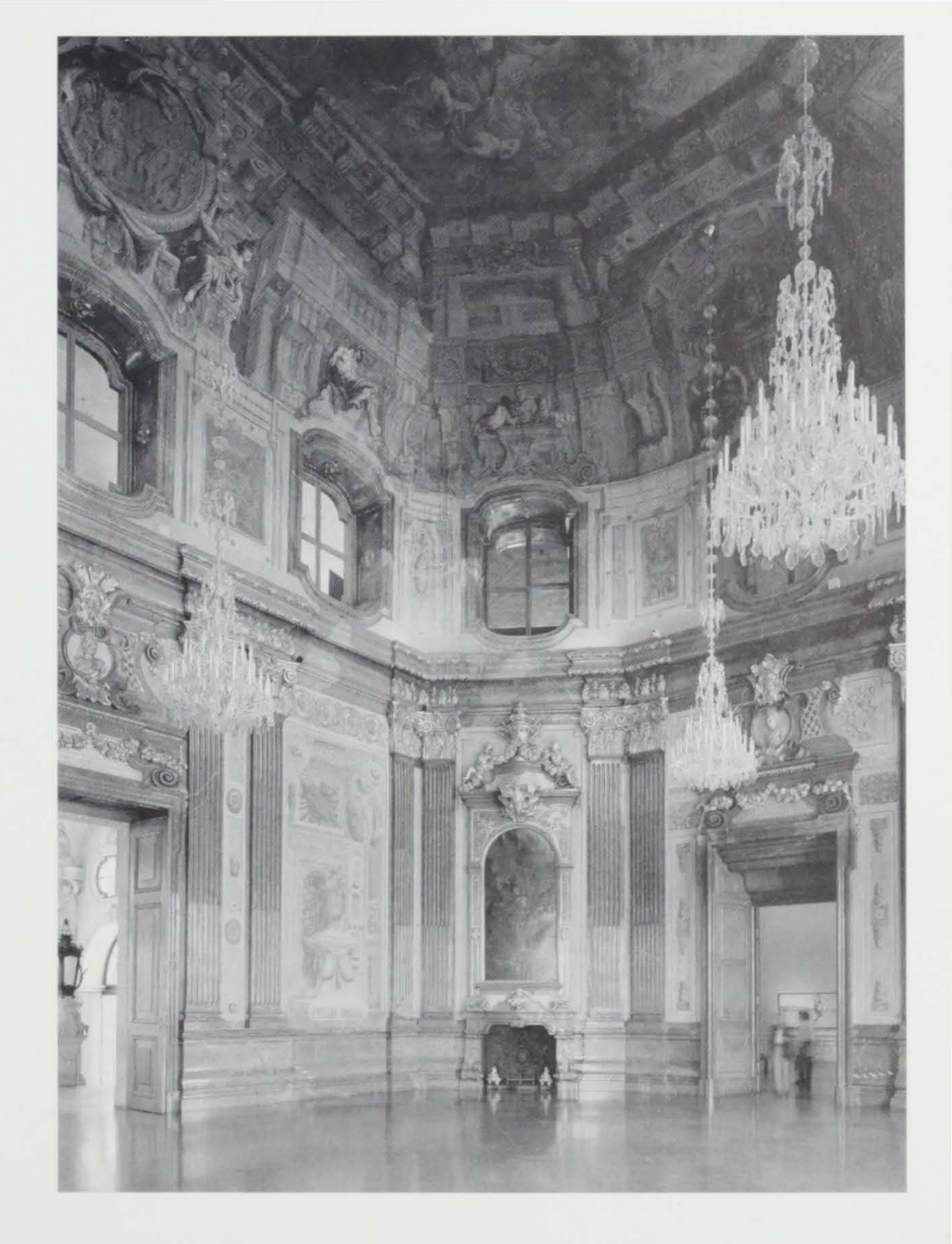


Abb. 169: Oberes Belvedere, Marmorsaal

Der Marmorsaal des Oberen Belvedere übertrifft denjenigen des Unteren Belvedere nicht nur in Größe und Helligkeit, sondern, dank der auf den Außenbau abgestimmten Gliederung, auch an Klarheit und an Raffinesse der Wandgliederung. Alleine mit dem weiter entwickelten Zeitstil läßt sich dieser Unterschied nicht erklären, da zwischen der Fertigstellung der beiden Säle ein zeitlicher Abstand von lediglich vier, höchstens fünf Jahren liegt. Die Saalgröße und die Helligkeit hat man darauf zu beziehen, daß dem Oberen Belvedere als Hauptgebäude gewichtigere Aufgaben zugedacht waren als dem architektonisch nachgeordneten Unteren Belvedere. Die im Unteren Belvedere in keinem klaren Verhältnis zum Außenbau stehende Gliederung und ihre wenig geschmeidige Variation könnte damit zusammenhängen, daß für den Saal des Oberen Belvedere Hildebrandt alleine verantwortlich gewesen zu sein scheint, wohingegen für den Saal des Unteren Belvedere die Mitarbeit des Tapezierers Claude Le Fort du Plessy in Betracht zu ziehen ist.[88]

Das Paradeappartement

Das Paradeappartement des Oberen Belvedere (Abb. 168), das in den Raumfunktionen mit dem Audienzzimmer als Kulminationsraum dem in Wien etablierten habsburgischen Zeremoniell Rechnung trug, folgte auch im Ausstattungsmodus den Wiener Gepflogenheiten. Im Unterschied zu den freskierten Zimmerdecken in den Paradeappartements des Stadtpalais und des Unteren Belvedere, die dort im Hinblick auf ein französisches Ausstattungssystem gewählt worden waren, erhielt das Paradeappartement des Oberen Belvedere weiße Stuckdecken mit Einsatzbildern (Taf. 14 und 15), wie sie in den Paraderäumen der Wiener Palais durchgehend gebräuchlich waren. Die Einsatzbilder in den Stuckdecken der Wiener Palais waren entweder auf Leinwand gemalt, wie dies im Oberen Belvedere der Fall war, oder aber *al fresco.*[89] Im Oberen Belvedere ist die gewaltige Größe der goldgerahmten Einsatzbilder bemerkenswert. Mit ihrer Ausführung wurde der in Neapel ansässige Maler Giacomo del Pò beauftragt.[90] Die Einsatzbilder blieben dem Paradeappartement vorbehalten und zeichneten dieses gegenüber den weniger hoch stehenden Wohnräumen an der Feldseite und den Gesellschaftsräumen linker Hand des großen Saals aus. Im Wohnappartement und in den Gesellschaftsräumen befand sich lediglich ein Stuckrelief in der Mitte der Decken, das in den etwas größeren Räumen von zusätzlichen Stuckmedaillons umgeben wurde. Der Betrachterstandpunkt dieser Stuckreliefs, die wie der gesamte Stuck des Piano nobile Santino Bussi zugeschrieben werden,[91] lag jeweils an der Fensterwand der Räume.

Die Deckengemälde des Paradeappartements sind auf einen Betrachter abgestimmt, der die Räume von der Sala grande ausgehend durchschreitet. Dies zeigt sich nicht nur am intendierten Betrachterstandpunkt, der jeweils unter der Türschwelle zum vorangehenden Raum liegt, sondern auch an den dargestellten Inhalten.[92] In der Antichambre (Taf. 14) wird der erfolgreiche Kriegs-

held durch Tugendpersonifikationen verherrlicht und von den Göttern gefeiert. Das Gemälde ist insbesondere im unteren Bereich, wo die niedergetretenen Discordia und Iniquitas dargestellt sind,[93] in verhältnismäßig dunklen Farben gemalt. Im darauffolgenden Konferenzzimmer wird auf die Schönen Künste angespielt (Taf. 15), die nach erfochtenen Siegen gedeihen. Der mittels Feldherrenstab mit Prinz Eugen zu identifizierende Held wird von Minerva empfohlen. Im Himmel thront Apoll zwischen den Musen, Merkur fliegt herab und erweckt die Künste und die Wissenschaften.[94] Das Gemälde erstrahlt in deutlich helleren und auch wärmeren Farben als das vorangehende der Antichambre. Das Programm kulminierte im Audienzzimmer, wo die Aufnahme des Helden in den Olymp und damit dessen Anspruch auf zeitlosen Ruhm dargestellt war (Abb. 172).[95] Das Deckengemälde des Audienzzimmers ging bei einem Brand zugrunde. Vermutlich übertraf es dasjenige des Konferenzzimmers an Helligkeit und Wärme der Farben.[96]

Abgesehen von den weißen Stuckdecken war das Paradeappartement des Oberen Belvedere (Abb. 170–172) ähnlich ausgestattet wie dasjenige des Unteren Belvedere. Das Parkett setzte sich aus kleinen, orthogonal zu den Wänden verlegten Tafeln zusammen; Sockellambris, Türen und Fensterläden bestanden aus Nußbaum mit goldenen Profilen. Für die Wände wurden in Abstimmung auf die vorwiegend sommerliche Nutzung Seidenspaliere gewählt, deren großflächige Muster in der Weise gewebt waren, daß sie ein auf die Nachbarbahnen ausdehnbares, die gesamte Wand einnehmendes Muster ergaben. Wie im Unteren Belvedere schmückten Stilleben die Supraporten und wiesen dadurch auch das Paradeappartement des Oberen Belvedere als im Rang unter dem mit mythologischen Szenen ausgestatteten Paradeappartement des Stadtpalais stehend aus. Neu hinzugekommen waren im Oberen Belvedere, sowohl im Vergleich zum Unteren Belvedere als auch zum Stadtpalais, die rundbogigen Kalotten über den Fenstern, deren erhaltene Stuckierung in jedem Raum eine andere Ornamentierung zeigt. Vorbilder für diese Kalotten finden sich in Frankreich, beispielsweise in der Versailler *antichambre de l'œil-de-boeuf*, wo sie wohl in Anpassung an die rundbogigen Fenster des benachbarten Paradeschlafzimmers geschaffen worden waren und durch Reflexion den Lichteinfall der Fenster verstärken sollten.

Die Hierarchie der Räume wurde auch im Paradeappartement des Oberen Belvedere durch eine konsequente Abstufung der Mittel zum Ausdruck gebracht. Während die Antichambre (Abb. 170) durch einen vom Nebentreppenhaus aus zu befeuernden Ofen beheizt wurde (Abb. 168), besaßen Konferenz- und Audienzzimmer je eine *cheminée à la royale* mit reich verziertem Spiegelaufsatz (Abb. 171–172). Der höhere Rang des Audienzzimmers gegenüber dem Konferenzzimmer zeigte sich daran, daß nur im Audienzzimmer das Kaminjoch symmetrisch von zwei Türen flankiert wurde.

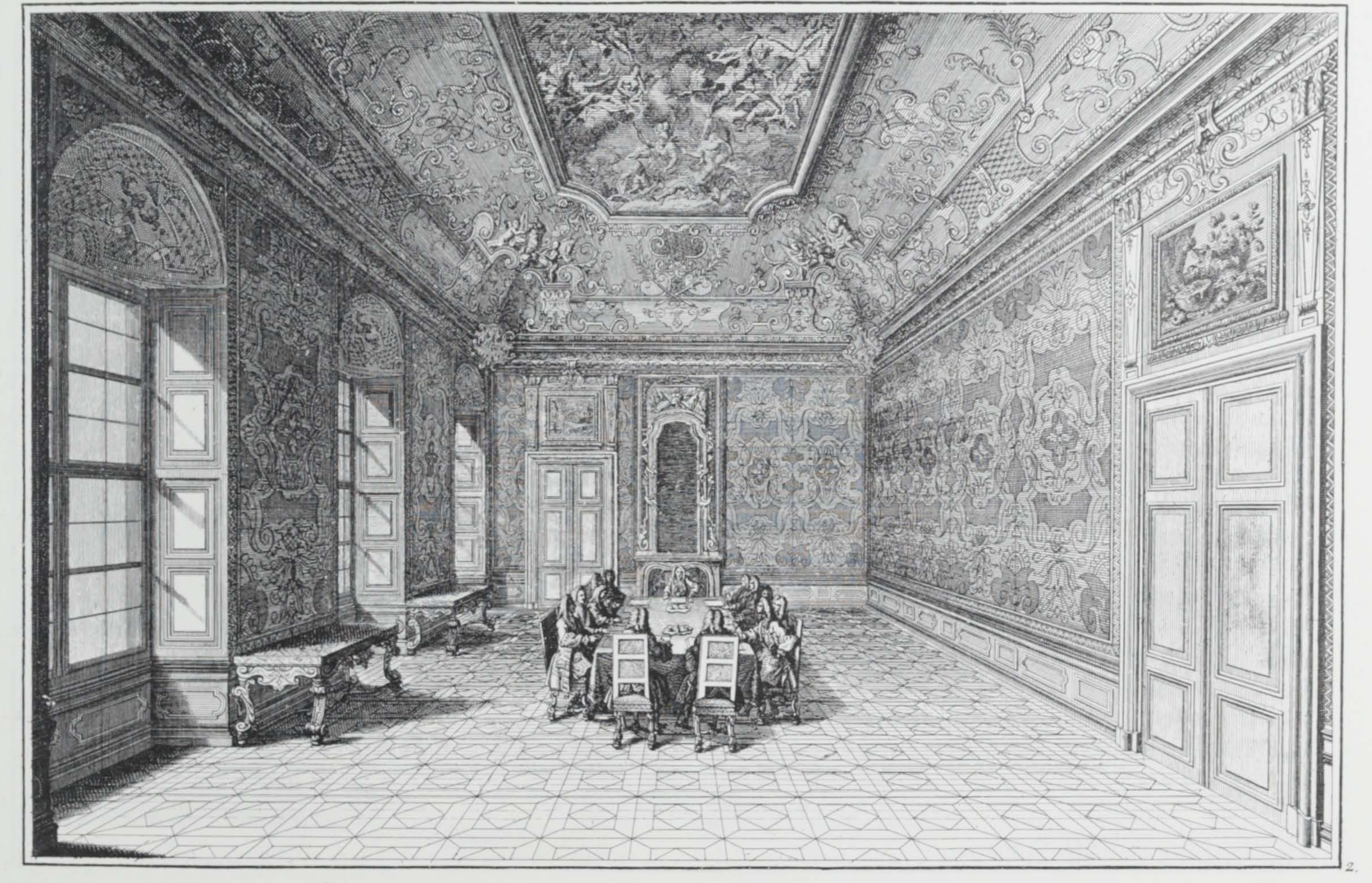
Seite 378–379:
Abb. 170 Oberes Belvedere, Antichambre (Salomon Kleiner)
Abb. 171: Oberes Belvedere, Konferenzzimmer (Salomon Kleiner)



1

S. Hochfürstl. Durchl. Anti-Chambre. L'Antichambre de S. A. S.^me

Salom. Kleiner Ingen. Elect. Mogunt. del. *Cum Pr. Sac. Cæs. Maj.* *Hæred. Ier. Wolffy excud. Aug. Vind.* *Iacob Wangner sculpsit.*



2.

Conferenz Zimmer.

Chambre des Conferences.

Salomon Kleiner Ing. Elect. Mogunt. del.



3

Parade und Audienz - Zimmer. *Chambre de Parade et Audiences.*

Salomon Kleiner Ingen. Elect. Mogunt. delin. *Cum Pr. Sac. Cæs. Maj.* *Hæred. Ier. Wolffy excud. Aug. Vind.* *Iacob Gottlieb Thelott sculps.*

Die durch die Symmetrie zu erzielende Feierlichkeit blieb somit dem höchstrangigen Raum vorbehalten. Zusätzlich ließ sich das Audienzzimmer durch einen von der versteckten Wendeltreppe aus zu befeuernden Ofen heizen. Als weitere Auszeichnung erhielt das Audienzzimmer als einziger Raum Trumeauspiegel. An den durchgehend erhaltenen Stuckdecken offenbart sich die Raumhierarchie in einer fortschreitenden Plastizität, die im Audienzzimmer, wo sich in den Ecken zusätzliche Stuckmedaillons befinden, in aufwendigen Trophäenreliefs gipfelt. Im Audienzzimmer weitete sich der Rahmen des Einsatzgemäldes an den beiden kurzen Strecken, so daß sich zusätzlich zu den auch in Antichambre und Konferenzzimmer konkav eingezogenen Ecken ein bewegter Kontur ergab.

Das Sujet der Supraporten steigerte sich in Einklang mit der barocken Gattungshierarchie, der zufolge die Darstellung lebender Wesen höher bewertet wurde als die lebloser Gegenstände. Die unterste Stufe repräsentierten die Blumenstilleben der Antichambre, denen im Konferenzzimmer die eine Stufe höher stehenden Blumen- und Früchtestilleben[97] folgten. Für die die höchste Stufe darstellenden Supraporten des Audienzzimmers wurden Pflanzen mit großen Vögeln aus dem Besitz des Prinzen Eugen kombiniert.[98] Im Gegensatz zu den rechteckigen Supraporten der beiden vorangehenden Räume waren die Supraporten im Audienzzimmer rundbogig. Die Sockellambris waren dadurch in den Dienst der Raumhierarchisierung gestellt, daß sie in der Antichambre im wesentlichen rechteckig gefeldert waren, im Konferenzzimmer hingegen bei jedem zweiten Feld eine seitliche Ausbuchtung zeigten, die sich im Audienzzimmer auf jedes Feld ausdehnte. Die Farbigkeit der Spaliere folgte dem im Paradeappartement des Stadtpalais vorgegebenen Schema. Das Audienzzimmer war grün[99] spaliert und folgte darin dem im Stadtpalais höchstrangigen Paradeschlafzimmer. Das Konferenzzimmer besaß ein rotes[100] Spalier, womit es den übrigen Räumen des Paradeappartements im Stadtpalais entsprach. Die Farbe der Antichambre ist nicht überliefert.

Für die marmornen Kamineinfassungen der Paraderäume lassen sich die Entstehungsumstände verhältnismäßig genau nachzeichnen. Aus der Korrespondenz, die Prinz Eugen zur Verwaltung der ihm als Statthalter übertragenen österreichischen Niederlande geführt hat, geht hervor, daß die Kamineinfassungen mitsamt den aus demselben Marmor bestehenden Bodenplatten in Brüssel entworfen und ausgeführt worden sind.[101] Der im Juni 1718 erteilte Auftrag umfaßte sieben große Kamine mit Bronzebeschlägen, drei große Kamine ohne Bronzebeschläge und drei kleine Kamine.[102] Die Anzahl der Kamine stimmt genau mit der von Salomon Kleiner überlieferten Ausstattung des Piano nobile überein. Offenbar waren die drei kleinen Kamine für die drei Kabinette in den Ecktürmen vorgesehen. Die durch Bronzebeschläge in ihrem Wert gesteigerten Kamine dürften sich im Konferenz- und im Audienzzimmer sowie in den Räumen der Gesellschaftsseite befunden haben, die mit Ausnahme des Anrichtezimmers und der Galerie alle einen Kamin besaßen. Die Anfertigung von drei einfacheren Kaminen ohne Metallbeschläge bestätigt den oben dargelegten Sachverhalt, daß sich in den vier Räumen an der Feldseite des Parade-

Abb. 172: Oberes Belvedere, Audienzzimmer (Salomon Kleiner)

appartements, von denen gemäß Salomon Kleiner nur drei mit einem Kamin versehen waren, die privaten Gemächer des Prinzen Eugen befanden. Ihr sowohl dem Paradeappartement als auch den Gesellschaftsräumen nachgeordneter Rang machte sich nicht zuletzt an den Kaminen bemerkbar.

Der entwerfende Künstler der Kamine ist nicht überliefert. Hierfür kommt der flämische, zuvor in Paris tätige Bildhauer Pierre-Denis Plumier in Frage, der von 1713/14 bis 1721 in Brüssel eine Werkstatt unterhielt.[103] Zu dieser Vermutung berechtigt der Umstand, daß Plumier seit März 1714 in den Diensten von Léopold-Philippe Duc d'Arenberg nachgewiesen ist, für den er 1719/20 ebenfalls einen Kamin sowie Vasen und eine Tischplatte angefertigt hat.[104] Arenberg wiederum war spätestens seit seinem Parisaufenthalt der Jahre 1714 bis Anfang 1716 für Prinz Eugen eine vertrauenswürdige Kontaktperson, wenn es um exklusive, dem Pariser Geschmack folgende Ausstattungsstücke ging.[105] Die Beschäftigung ein und desselben Künstlers durch Arenberg und durch Prinz Eugen ist durch den Maler Ignace Jacques Parrocel belegt. Dieser hatte für Prinz Eugen vor 1711 die Schlachtenbilder im großen Saal des Stadtpalais gemalt und wurde nach seinem zweitem, für das Jahr 1719 bezeugten Wienaufenthalt[106] von Arenberg nach Mons geholt,[107] wo Arenberg seit April 1719 das Amt eines Militärgouverneurs ausübte.[108]

Für die Ausstattung des Oberen Belvedere ließ Prinz Eugen außer den Kaminen auch Sitzmöbel, nämlich nachgewiesenermaßen Taburette und Kanapees, in Brüssel anfertigen.[109] Zudem nutzte er seine Stellung als Statthalter der österreichischen Niederlande dazu, die zwischen Ostende und China verkehrenden Handelsschiffe auf geeignete Waren hin durchsehen zu lassen.[110] Die indianischen Spaliere, die insbesondere Küchelbecker beim Besuch des Oberen Belvedere beeindruckt zu haben scheinen,[111] stammten aus dieser Quelle. Auch die von Küchelbecker erwähnten Lackarbeiten und die Porzellane[112] dürfte Prinz Eugen über Ostende bezogen haben.

Das Kabinett

Das Spiegel-Goldkabinett (Abb. 168 und 173–174), das auf achteckigem Grundriß die Paraderaumfolge des Oberen Belvedere abschloß,[113] brachte die hierarchische Mittelstellung des Oberen Belvedere zwischen Stadtpalais und Unterem Belvedere zum Ausdruck. Es übertraf das gemalte Goldkabinett des Unteren Belvedere (Abb. 135) durch wandfüllende Spiegel und ordnete sich dem Spiegel-Porzellan-Goldkabinett des Stadtpalais (Abb. 41) durch den Verzicht auf Porzellan unter. Gemäß einer Beschreibung aus dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts standen auf dem Fußboden zwei große und drei kleine Vasen aus chinesischem Porzellan.[114] Da diese jedoch nicht wie im Stadtpalais und wie in anderen Porzellankabinetten der Zeit üblich in die Wandvertäfelung eingebunden waren, kennzeichneten sie das Kabinett nicht ausreichend als Porzellankabinett. Über einem gebauchten Lambris waren die zwischen den insgesamt sechs Fenstern und Fenstertüren verbleibenden Wandflächen bis zum

Gesims mit rechteckigen Spiegeln belegt. Die Spiegel waren lediglich von einem feinen Profil gerahmt und wirkten dadurch wie ein gläsernes Wandspalier. Ein an der an das Audienzzimmer grenzenden Westwand eingefügtes, reich verziertes Kaminjoch mit Spiegelaufsatz kontrastierte im Aufbau mit den großen Spiegelflächen und verstärkte dadurch den Eindruck der gläsernen Wandbespannung. Vor den Spiegeln standen in jeder Ecke Hermenpilaster mit Akanthuskapitellen. Sämtliche Holzteile waren vergoldet[115] und mit bunten Blumengebinden bemalt.

Der für Kabinette durchaus geläufige Verzicht auf ein am Plafond auszubreitendes gewichtiges Thema schien für das Paradeappartement des Oberen Belvedere, im Unterschied zu demjenigen des Unteren Belvedere, nicht angebracht. Den Plafond zierte ein Ölgemälde mit Aurora bei der Entführung von Kephalus des Neapolitaners Francesco Solimena (Abb. 174).[116] Mit einem an acht Seiten einschwingenden Kontur zeichnete es den Grundriß des Kabinetts nach. Umgeben war es von Blumengebinden auf Goldgrund, die zusammen mit spielenden Putti den Dekor des Sockellambris am Plafond fortsetzten.

Die wandspalierähnliche Anbringung der Spiegel erinnert an das 1688–91 eingerichtete Spiegelkabinett im Trianon de marbre[117]. Damit sind die Gemeinsamkeiten des Goldkabinetts im Oberen Belvedere mit einem französischen Innenraum allerdings bereits erschöpft. Die für die Architektur Hildebrandts typischen Hermenpilaster sind nicht von Frankreich herzuleiten. Beim Vergleich mit den Goldkabinetten des Stadtpalais und des Unteren



Abb. 173: Oberes Belvedere, Spiegel-Goldkabinett (historische Aufnahme)

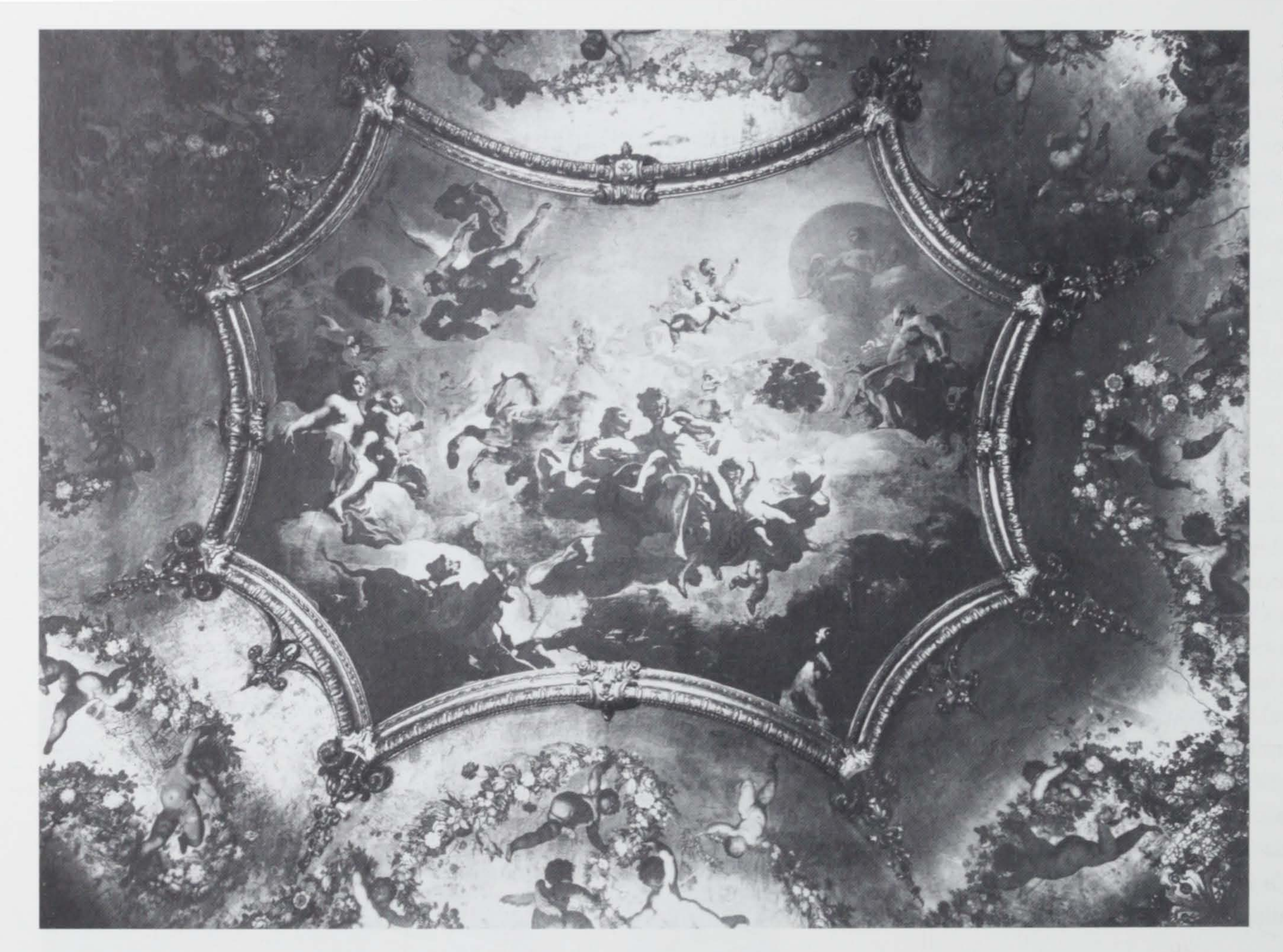


Abb. 174: Oberes Belvedere, Plafond des Spiegel-Goldkabinetts mit dem Ölgemälde Aurora entführt Kephalus von Francesco Solimena (historische Aufnahme)

Belvedere fällt der Verzicht auf die goldgrundigen Groteskenmalereien auf, die offenbar als unpassend für das Kabinett des Oberen Belvedere erachtet wurden. Möglicherweise hängt das Ausweichen auf Blumengebinde damit zusammen, daß das Paradeappartement mit Stuckdecken und Einsatzbildern gemäß der Wiener Tradition dekoriert wurde, wohingegen in Stadtpalais und Unterem Belvedere ja ein von Frankreich herzuleitendes Ausstattungssystem zur Anwendung gekommen war. Für diese Deutung spricht, daß bei dem von Claude Le Fort du Plessy im Jahre 1724 für die kaiserliche Favorita auf der Wieden entworfenen Marmorkabinett Wandfelder, Supraporten und Plafond ebenfalls nicht mit Grotesken, sondern mit Blumen und spielenden Putti bemalt sind (Abb. 175).[118]

Eine neue Variante der Fußbodengestaltung sowohl innerhalb der Paraderäume des Stadtpalais als auch der beiden Belvederepalais führte der Intarsienboden des Spiegel-Goldkabinetts vor (Abb. 173). Wie Küchelbecker und ein Reisender des späten 18. Jahrhunderts vermerkten, waren die Hölzer in der Weise gebeizt, daß die Blattranken grün und die Blumen in natürlichen Farben bunt waren.[119] Die Gelegenheit, einen derart kunstvollen Boden fertigen zu lassen, ergab sich für Prinz Eugen durch einen glücklichen Umstand. Im Jahre 1720 hatte der Mainzer Erzbischof und Reichskanzler Lothar Franz von Schönborn seine beiden hochgeschätzten Kunstschreiner Ferdinand Plitzner und Servatius Brickard nach Wien geschickt, damit diese in der Residenzstadt Zeugnis von der hohen Ausstattungskultur an seinem Hof ablegten.[120] Plitzner und Brickard hinterließen in Wien ein durch Salomon



Abb. 175: Wien, Theresianum, Decke des Goldkabinetts von Claude Le Fort du Plessy



7

Bilder -Zimmer.   Cabinet.

Salom: Kleiner Ing. Elect. Mogunt. del.   Cum Pr. Sac. Cæs. Maj. Hæred. Ier. Wolffy excud. Aug. Vind.   Gottfried Pfautz Sculps.

Kleiner dokumentiertes Spiegel-Goldkabinett im Wiener Gartenpalais des Reichsvizekanzlers Friedrich Karl von Schönborn[121], des Neffen von Lothar Franz. Darüber hinaus wurde Brickard von Prinz Eugen mit der Einrichtung des Intarsienbodens für das Spiegel-Goldkabinett im Oberen Belvedere beauftragt. Der für Lothar Franz prestigereiche Auftrag des Prinzen Eugen drohte zunächst an Brickards hohen Honorarforderungen zu scheitern, kam aber nach dessen Rückkehr nach Bamberg dennoch zustande. Er wurde im Frühjahr 1722 in der Form eingelöst, daß der von Brickard in Bamberg vorbereitete Boden nach Wien verschickt und dort von ortsansässigen Handwerkern verlegt wurde.[122] Im schönbornschen Familienschloß Pommersfelden, wo Plitzner und Brickard ein überaus kostbares, noch heute bestehendes Spiegel-Porzellan-Goldkabinett schufen, war man auf die Lothar Franz durch den Auftrag des Prinzen Eugen an einen seiner Hofkünstler zuteil gewordene Ehre offenbar sehr stolz. Als Johann Georg Keyßler Pommersfelden besuchte, erzählte man ihm diesen Sachverhalt einerseits zur Wertsteigerung des Kabinetts, versäumte aber andererseits nicht den Hinweis, daß das Pommersfeldener Kabinett dasjenige des Prinzen Eugen an Aufwand übertreffe.[123]

Bilderkabinett und Bildergalerie

Ein gemäß den Reisebeschreibungen eindrucksvoller Raum des Oberen Belvedere war das zwischen privatem Schlafzimmer und dem kleinen Bibliotheksraum gelegene Bilderkabinett (Abb. 176). Auf blauer Damastbespannung hingen 98 kleinformatige Gemälde flämischer und holländischer Meister in breiten, reich geschnitzten Goldrahmen.[124] Die Gemälde waren völlig symmetrisch zu beiden Seiten des gegenüber des Fenstertrumeaus gelegenen Kaminjochs und an den jeweils angrenzenden Wänden angeordnet. Die einheitliche Rahmung aller Gemälde und die vorstehend rekonstruierte Umwidmung eines für einen anderen Zweck geplanten Raums zum Bilderkabinett spricht dafür, daß Prinz Eugen den größten Teil der Gemälde als bereits bestehende Sammlung angekauft hat. Möglicherweise bot sich Prinz Eugen der Erwerb der Sammlung im Verlauf seiner von 1716 bis 1725 ausgeübten Statthalterschaft der österreichischen Niederlande an. Daß bei den im Oberen Belvedere zahlreich zur Verfügung stehenden Räumen die Wahl für das zusätzliche Bilderkabinett auf die Garderobe des Appartement de commodité fiel, dürfte damit zusammenhängen, daß dieser Raum an die halböffentliche Retirade, als die der Bibliotheksraum zu begreifen ist, anschloß und somit als repräsentative Erweiterung der Retirade dienen konnte.

Gemessen an der Galerie im Stadtpalais (Abb. 48–50) war die Bildergalerie am Ende des Gesellschaftsappartements des Oberen Belvedere (Abb. 177) einfach gehalten. Der Plafond erhielt zwar eine die Galerie von den weißen Stuckdecken der Gesellschaftsräume abhebende scheinachitektonische Freskierung von Gaetano Fanti, doch wurde auch hier, wie im Paradeschlafzimmer des Unteren Belvedere, auf eine illusionistische Himmelsöffnung und damit auf

Seite 386: Abb. 176: Oberes Belvedere, Bilderkabinett (Salomon Kleiner)



Abb. 177: Oberes Belvedere, Bildergalerie (Salomon Kleiner)

ein mythologisches Sujet im Zentrum verzichtet. An den Wänden gab es weder dekorative Pilaster wie im Stadtpalais noch Trumeauspiegel. Den einzigen Schmuck bildeten die großformatigen Gemälde in geschnitzten Goldrahmen. Die dargestellten Themen entstammten der biblischen und der mythologischen Historie[125] und zeichneten die Galerie gegenüber dem Bilderkabinett des Unteren Belvedere aus, in dem, wie oben erwähnt, ausschließlich die weniger hoch angesehenen Landschaften hingen. Die in ihrer Farbigkeit nicht überlieferte Wandbespannung war in der Galerie des Oberen Belvedere kunstvoll um die Bilder herumtapeziert. Dieser im Barock wegen der hohen Kosten der Wandspaliere geläufige Sachverhalt geht aus den schriftlich geführten Verkaufsverhandlungen zwischen der Erbin Victoria von Savoyen und dem Turiner Hof hervor.[126]

Die Kapelle

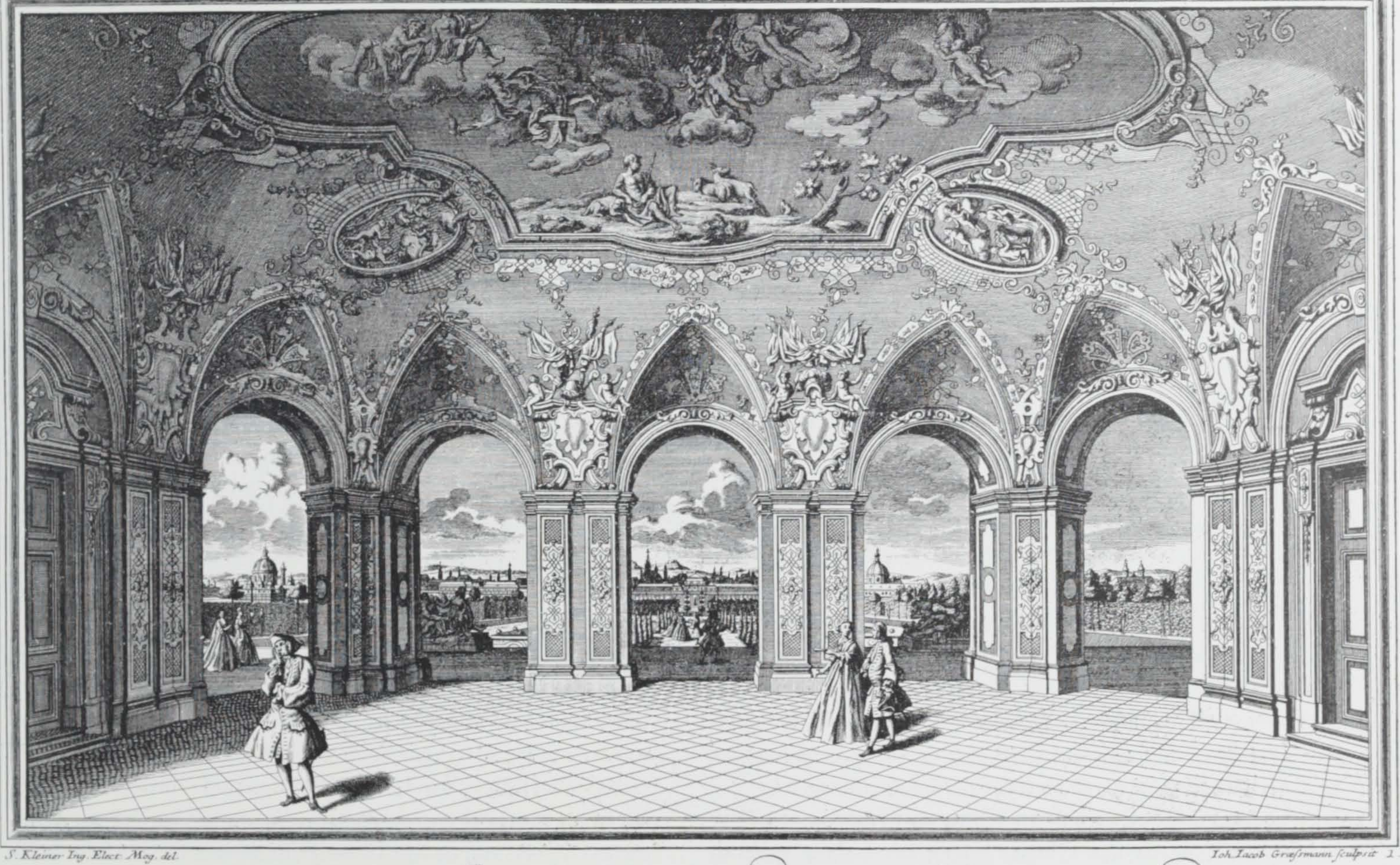
Die Lage der Kapelle des Oberen Belvedere war durch den Umstand bestimmt, daß sie unmittelbar an die private Raumfolge des Prinzen Eugen anschließen sollte (Abb. 168). Da sich das Wohnappartement, ebenso wie das parallel dazu angelegte Paradeappartement, rechter Hand des Eingangs erstreckte, ermöglichte dies eine Ausrichtung des Kapellenaltars nach Osten. Der Erd- und Obergeschoß umfassende achteckige Kapellenraum (Taf. 16) wird in den Raumecken von acht Hermenpilastern gegliedert, die mittels Nabelscheiben das Niveau der dem Hausherrn vorbehaltenen Westempore aufgreifen. Mit rotbraunem Stuckmarmor, vergoldetem Stuck, weißen Marmorfiguren und einem Deckenfresko folgte die Kapelle dem Ausstattungsmodus der beiden Marmorsäle. Diese Art der Sakralraumausstattung war im österreichischen Barock seit Andrea Pozzos Neugestaltung der Wiener Jesuitenkirche im Jahre 1703[127] gängig.

Hildebrandt verzichtete auf einen architektonischen Altaraufbau und spannte statt dessen den in einem geschweiften Spitzgiebel endenden Rahmen des Altarbildes zwischen die Pilaster der Wandgliederung ein.[128] Für den Altarbildrahmen griff er das in Rom von Bernini häufig angewandte Motiv der beiden seitlich herbeifliegenden Engel auf, die im Oberen Belvedere das Altarbild mit der von Francesco Solimena gemalten Auferstehung Christi zu halten scheinen.[129] Zwei Statuen von Petrus und Johannes vervollständigen als Wächterfiguren das Altarensemble. Sie sind ebenfalls in die Wandgliederung integriert und somit dem Altar nur kompositionell, nicht architektonisch zugeordnet. An der Decke freskierte Carlo Innocenzo Carlone die heilige Dreifaltigkeit vor einem Himmelsausblick. Dieser wurde nicht wie im Saal durch Scheinarchitektur, sondern durch reale Architektur gerahmt, indem Hildebrandt eine kräftige, mit Stuckmarmorarchitektur besetzte Hohlkehle zwischen Wand und Muldengewölbe einschob.

Die Sala terrena des Oberen Belvedere erfüllte sowohl im Raumprogramm als auch in der Wegeführung wichtige Funktionen (Abb. 168). Sie diente einerseits als dem Garten ebenerdig verbundener Saal, andererseits als Durchgangs- und Verteilerraum. Die Funktion des Gartensaals offenbarte sich vor allem demjenigen Besucher, der den Raum vom Piano nobile beziehungsweise der feldseitigen Auffahrt her betrat. Seine Aufmerksamkeit wurde von den fünf großen Arkadenöffnungen und von der grandiosen Aussicht in Anspruch genommen. Ebenfalls auf einen Betrachterstandpunkt an der Feldseite des Saals ausgerichtet war das Stuckrelief im Zentrum der zunächst ausgeführten Wölbung (Abb. 178). Wie im Abschnitt zur Datierung des Oberen Belvedere ausgeführt, wurde das zunächst einheitliche Gewölbe der Sala terrena nach einem im Winter 1732/33 aufgetretenen Bauschaden durch vier Freistützen in Form von Atlanten unterteilt. Das Stuckrelief der ersten Wölbung zeigte den Hirten und Jäger Kephalus unter der in den Wolken thronenden Aurora[130] und trug in seiner Größe wesentlich zum Saalcharakter des Raumes bei. Die Durchgangs- und Verteilerfunktion der Sala terrena machte sich hingegen stärker bemerkbar, wenn man den Raum von der Gartenseite her betrat. Von hier aus fiel der Blick auf die verschiedenen Möglichkeiten der Wegeführung. Der Besucher konnte sich entweder den zu beiden Seiten anschließenden Gartenräumen zuwenden oder aber die mittlere der drei an der Feldseite gelegenen, mittels Gitter abgesperrten Arkaden durchschreiten und über die Treppe in das Piano nobile gelangen. Eine dritte, freilich nicht für offizielle Zwecke vorgesehene Möglichkeit bestand darin, im Anschluß an die Arkaden der Feldseite durch weitere Türen in den Bereich der Wirtschaftsräume zu kommen.

In ihrer ursprünglichen, ohne die vier Atlanten ausgeführten Gestalt (Abb. 178) vermittelte die Sala terrena einen eleganten und großzügigen Eindruck. Zarter weißer Stuck zierte die wenig Plastizität entwickelnden Doppelpilaster dorischer Ordnung. Die verhältnismäßig flache Deckenwölbung, in die ringsum Stichkappen einschnitten, sorgte zusammen mit der Lichtfülle der fünf Arkaden der Gartenseite für eine gleichmäßige Helligkeit des Raumes. Von der traditionellen Gestaltung einer Sala terrena als grottenähnlich dekorierter, eher dunkler Raum, der mit gedrückten Proportionen seine tragende und zugleich gartenverbindende Funktion zum Ausdruck brachte, wich die Sala terrena des Oberen Belvedere ab.[131]

Die typologische Sonderstellung der im Oberen Belvedere zunächst ausgeführten Sala terrena zeigt sich insbesondere im Vergleich zu Pommersfelden (Abb. 179), wo die Sala terrena innerhalb des Baugefüges eine vergleichbare Stellung einnimmt.[132] Aus statischen Gründen ist dort die Sala terrena von dicken Mauern umgeben, die tiefe Fenstergewände und einen vergleichsweise spärlichen Lichteinfall nach sich ziehen. Die Wände sind mit Grottendekor überzogen und nehmen in den rückwärtigen Nischen Brunnen auf. Erstaunlicherweise wurde gerade für die Pommersfeldener Sala terrena eine verhältnismäßig wohnliche Raumnutzung angestrebt.



Vestibule, du cote du Iardin. Offener Saal gegen den Garten.

Cum Pr. Sac. Cæs. May. Hæred. Ier. Wolffij excud. A.V.

Abb. 178: Oberes Belvedere, Sala terrena, ursprünglicher Zustand (Salomon Kleiner)

Die insgesamt sieben Öffnungen zum Garten waren als Fenstertüren verglast, der Raum verfügte an den Schmalseiten über zwei Kamine und von der Decke hingen zwei Kronleuchter herab. Im Vergleich dazu gab sich die Sala terrena des Oberen Belvedere – mit offenen Arkaden, ohne Kamine und vermutlich auch ohne Kronleuchter –, viel stärker als gartenverbunden zu erkennen. Auch von späteren Sale terrene, wie beispielsweise der kräftig rustizierten Sala terrena mit gewölbetragenden figürlichen Hermenpilastern unterhalb des Klosterneuburger Festsaals (ab 1730), hebt sich die zunächst errichtete Version im Oberen Belvedere ab.[133] Vergleichbar waren hingegen die von Balthasar Neumann entworfenen, nicht rustizierten Sale terrene der Schlösser Würzburg (ab 1720) und Werneck (ab 1733), in denen das Gewölbe zusätzlich auf einem der Wand vorgestellten Kranz von Freistützen ruhte.

Die Großzügigkeit und Eleganz, die die Sala terrena des Oberen Belvedere anfangs vermittelte (Abb. 178), verrät den Einfluß der Gartenbauprinzipien der Régence. Der Verzicht auf künstliche Grotten und die Vermeidung von Kontrasten, wie sie sich aus der Gegenüberstellung von höhlenähnlichen Räumen und natürlichem Freiraum ergaben, wurde im Kapitel zum ausgeführten Belvederegarten als eines der zentralen typologischen Merkmale herausgestellt, das den Régencegarten Dominique Girards vom zunächst geplanten hildebrandtschen Terrassengarten unterscheidet.

Mit dem Auftreten Girards im Winter und Frühjahr 1717 hatte sich im Umkreis des Prinzen Eugen der bislang geltende Geschmack bezüglich grottierter Räume gewandelt. Dies läßt sich einprägsam anhand der Schönbornkorrespondenz nachweisen. Als nämlich im November 1722 die Grottierung der Pommersfeldener Sala terrena endlich fertiggestellt war, kommentierte Friedrich Karl von Schönborn die Begeisterung seines Onkels Lothar Franz[134] offenbar recht verhalten. Die Stoßrichtung des nicht erhaltenen Kommentars aus Wien läßt sich aus dem Antwortschreiben von Lothar Franz erschließen, bei dem die geübte Kritik auf völliges Unverständnis gestoßen war. Lothar Franz schrieb, *ahnsonsten thue ich mich verwundern, daß man zu Wien keinen gusto in den grotten hatt, da ich doch vermeine, daß diese ein essential-stück eines garthen seien, auch in Frankreich sehr viel darauff gehallthen wirdt, welches die grotten zu Versailles genuchsamb bezeiget.*[135] Der Versuch von Lothar Franz, seinen aus neuester Wiener Sicht altertümlichen Geschmack über Versailles zu legitimieren, traf ins Leere. Die berühmte, 1665 von Claude Perrault und Charles Le Brun entworfene Thetisgrotte, auf die er sich aller Wahrscheinlichkeit nach bezog[136], hatte schon 1684 dem Neubau des Versailler Nordflügels weichen müssen und war nicht wieder aufgebaut worden.

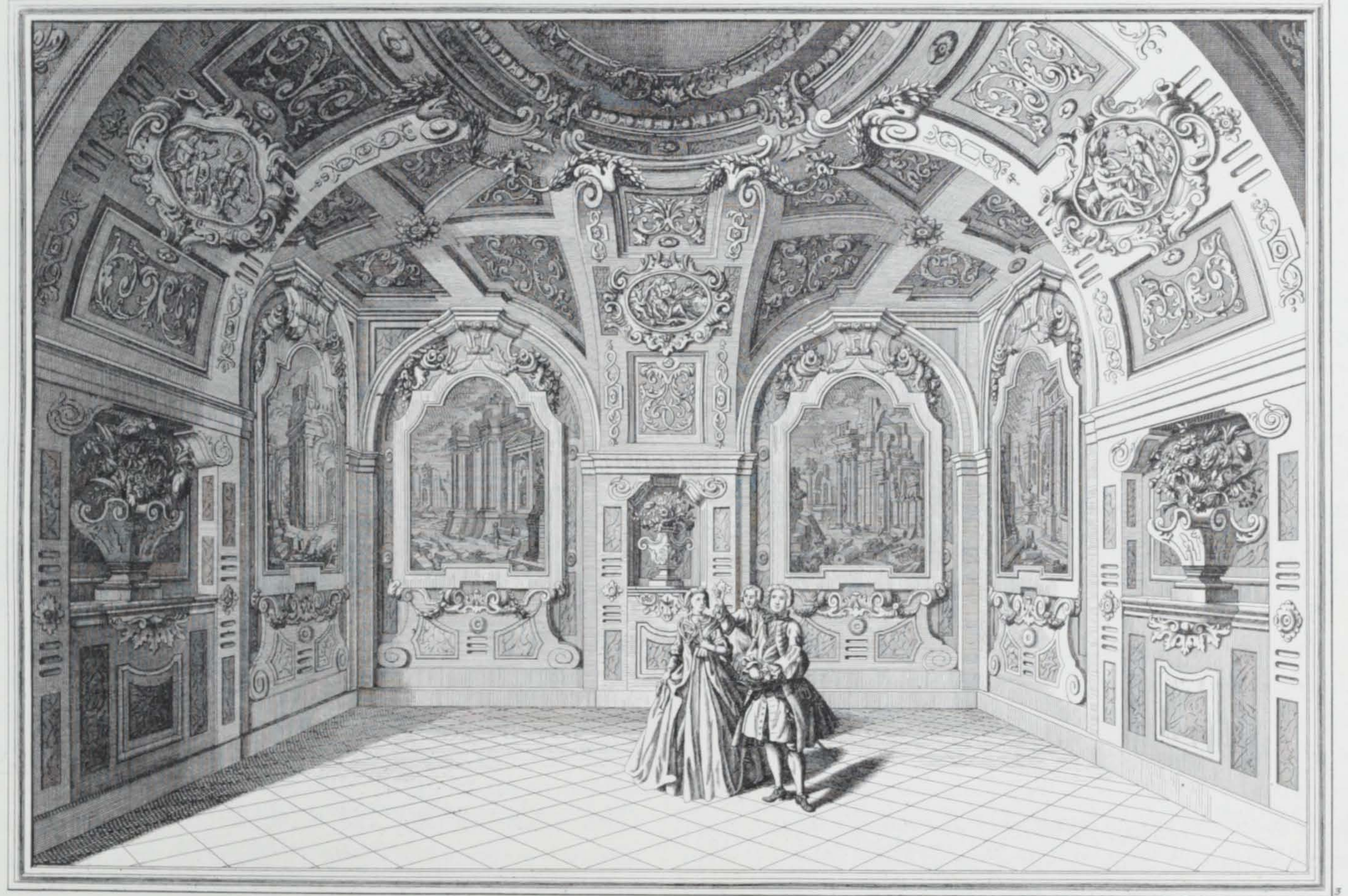
Mit dem zeitlichen Ablauf des Baugeschehens ist eine Einflußnahme Girards auf die Gestaltung der Sala terrena des Oberen Belvedere durchaus verträglich. Mit der Errichtung des Gebäudes wurde im Jahre 1717 begonnen, also während oder kurz nachdem Girard seine Konzeption für den Belvederegarten in den Monaten Januar bis Mai 1717 entwickelt hatte. Vermutlich hat sich ein indirekter Hinweis auf die Mitwirkung Girards am Entwurf der Sala terrena sogar in den spärlichen Schriftquellen zum Baugeschehen



Abb. 179: Pommersfelden, Sala terrena (Salomon Kleiner) (WLB Nicolai 12, fol. 62)



Abb. 180: Oberes Belvedere, Sala terrena, Zustand seit 1733



Petite, ou autre Chambre de Conversation pour l'Eté, a la droite du Bâtiment en entrant au Jardin.

Kleines Gesellschaffts Sommer-Zimmer, welches beӱ dem Eingang des Gartens zur rechten Hand stehet.

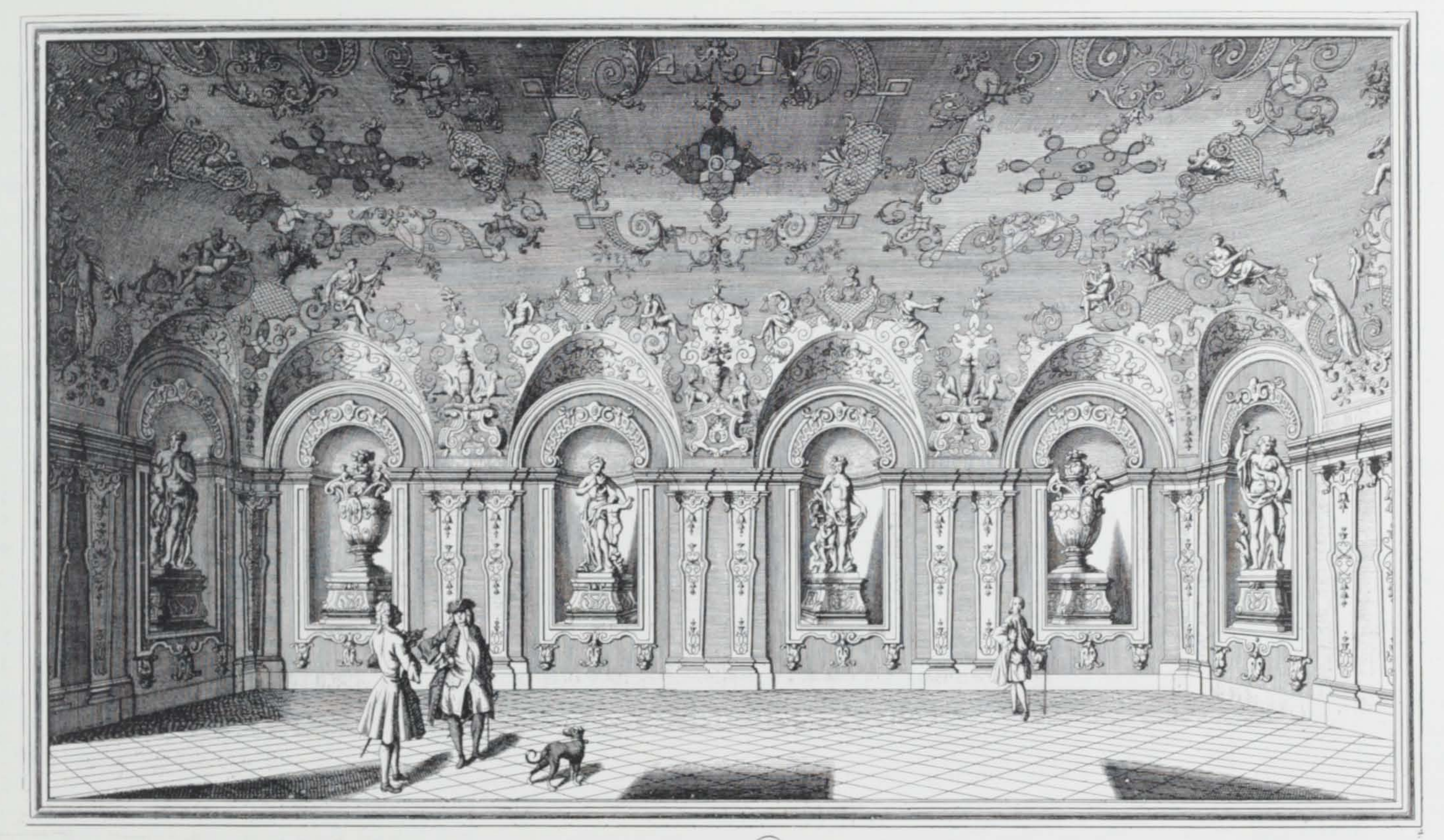
Salomon Kleiner Ing. Elect. Mog. del. — Cum Pr. Sac. Cæs. Maj. — Hæred. Ier. Wolffy excud. Aug. Vind. — Ioh. Iacob Graßmann Sculps.

Abb. 181: Oberes Belvedere, Gartensaal mit Ruinenstücken (Salomon Kleiner)

des Oberen Belvedere erhalten. Als die Decke der Sala terrena etwa vierzehn Jahre nach ihrer Fertigstellung einzustürzen drohte, rechtfertigte sich Hildebrandt in entrüstetem Ton, die Sala terrena sei ausdrücklich ohne Unterteilung gewünscht worden; er hingegen habe schon damals eine Wölbung über Freipfeilern errichten wollen.[137] Um den Bauschaden zu beheben, wählte Hildebrandt eine Lösung, die seiner ursprünglichen Vorstellung einer Sala terrena, wie er sie möglicherweise bereits für das obere Wohngebäude des zweiten, durch die flämische Gesandtschaft überlieferten Gartenkonzeptes entwickelt hatte, wohl recht nahe kam. Er entwarf mächtige Atlanten, die sich, eingespannt zwischen großzügig dekorierten Sockeln und Deckplatten, unter der Last des darüber aufgehenden Marmorsaals zu krümmen scheinen (Abb. 180).[138] Anstelle der konstruktiv offenbar bedenklichen flachen Deckenwölbung errichtete er neun Platzlgewölbe, deren verschattete Kappen dem Raum seine Übersichtlichkeit nahmen.

Die Doppelfunktion der Sala terrena als Vestibül und Gartensaal blieb auch nach Hinzufügen der Atlanten erhalten. Indem die Atlanten, deren Rücken von Gewandfalten verdeckt sind, entlang der Gebäudequerachse Spalier stehen, betonen sie die durch den Raum zu gehenden Wege und damit dessen Durchgangs- und Verteilerfunktion. Sie erinnern in ihrer Spalierstellung an jene Atlanten, die in den von Johann Bernhard Fischer von Erlach errichteten Treppenhäusern des Stadtpalais des Prinzen Eugen (Abb. 14) und des Gartenpalais Trautson den Weg durch das Treppenhaus flankieren. Die Funktion eines Gartensaals äußert sich im tragenden, erd- und gartenverbundenen Charakter, den die Atlanten erstmals zum Vorschein brachten. Der stärkeren Erd- und Gartenverbundenheit der neuen Wölbung trug die nunmehr vorgenommene Ausrichtung der Deckenreliefs auf den von der Gartenseite eintretenden Besucher Rechnung.[139]

Die zu beiden Seiten der Sala terrena anschließenden Raumfolgen (Abb. 168) nahmen, in völlig symmetrischer Gestaltung, verschiedene jeweils an Wand und Decke freskierte Gartensäle zum geselligen Aufenthalt auf. Unmittelbar neben der Sala terrena lagen zweiachsige Räume mit bolognesischer Scheinarchitektur, von denen sich derjenige der Westseite samt Ausmalung erhalten hat (Taf. 17). In den folgenden, mit zwei Fensterachsen nahezu quadratischen Räumen faßte bolognesische Scheinarchitektur je vier große Temperagemälde mit typisch bolognesischen Ruinenstücken ein (Abb. 181).[140] Daran schlossen vierachsige, in großen Arkaden zum Garten geöffnete Galerien (Abb. 182) an, die in die ebenfalls zum Garten hin offenen Kabinette in den Ecktürmen (Abb. 183) mündeten. Die Dekoration der Galerien und der Kabinette mit den duftigen Groteskenmalereien Jonas Drentwetts wurde bereits im Zusammenhang mit dem Groteskensaal des Unteren Belvedere erwähnt. Für die Wandgliederung der Galerien wurden Motive aus der Galerie des Stadtpalais (Abb. 50) und der Marmorgalerie des Unteren Belvedere (Abb. 143) kombiniert. Der Galerie im Stadtpalais war die dekorative Pilastergliederung mit ihrer Ausbuchtung in der Mitte des Pilasterspiegels entlehnt, wohingegen der Marmorgalerie im Aufbau die Figurennischen an der Rückwand folgten.

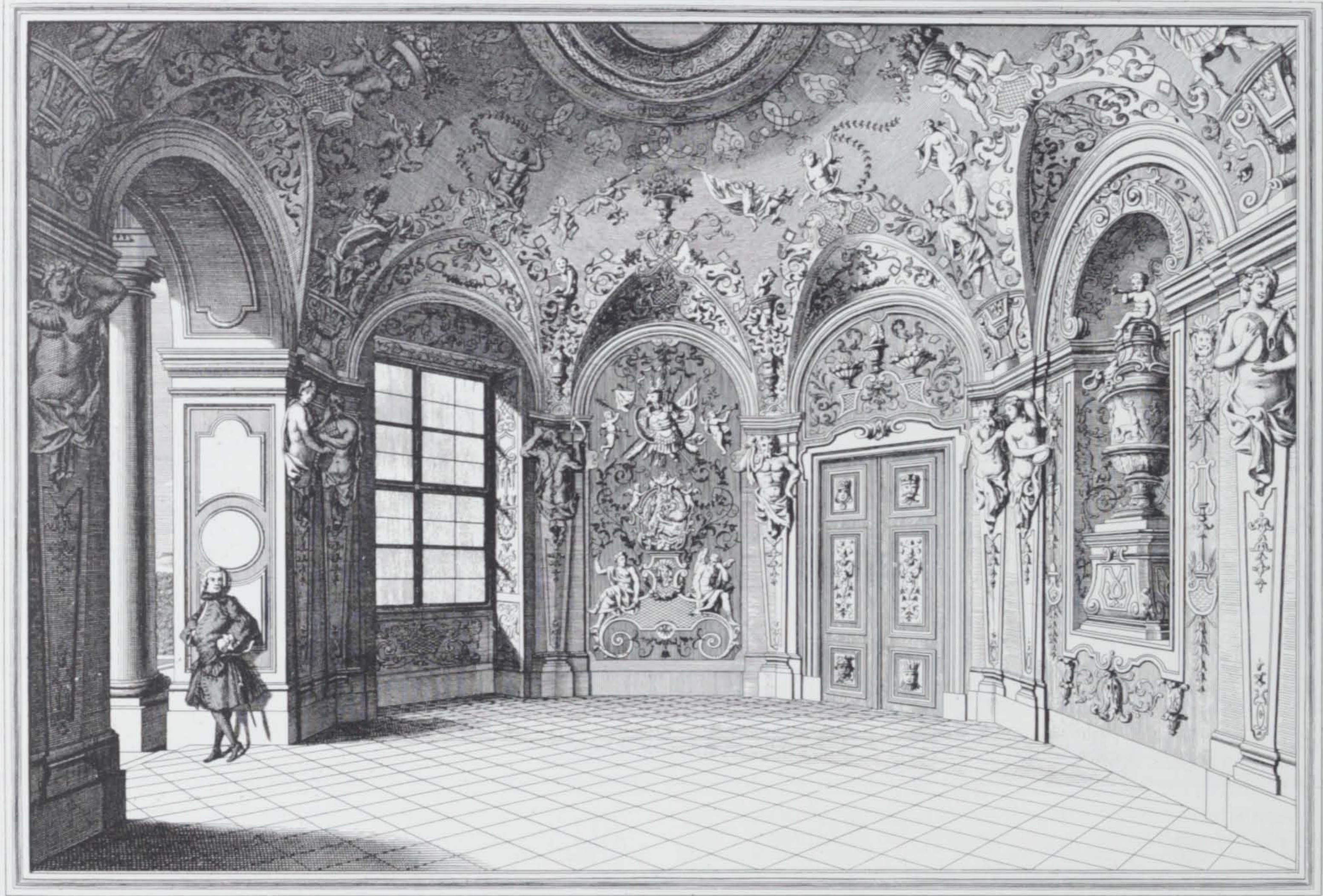


Gallerie ouverte, a la droite du Bâtiment en entrant au Jardin.

Offene Gallerie, welche bey dem Eingang des Gartens, rechter Hand stehet.

Salomon Kleiner Ing. Elect. Mog. del. Cum Pr. Sac. Cæs. Maj. Hæred. Ier. Wolffÿ exc. Aug. Vind. Ioh. Iacob Graßmann Sculpsit

Abb. 182: Oberes Belvedere, zum Garten offene Galerie (Salomon Kleiner)



Cabinet ouvert, a la gauche du Bâtiment en entrant au Iardin.

Offenes Cabinet, welches bey dem Eingang des Gartens zur lincken Hand stehet. 9

Salomon Kleiner Ing. Elect. Mag. del. · Cum Pr. Sac. Cæs. Maj. · Hæred. Ier. Wolffy exc. Aug. Vind. · Ioh. Iacob Graßmann Sculpsit

Abb. 183: Oberes Belvedere, zum Garten offenes Groteskenkabinett (Salomon Kleiner)

Anmerkungen:

1 Als Vorbild für die geschoßweise Fassadengliederung des Oberen Belvedere wurde unlängst die Gartenfassade von Versailles genannt (Olschewski 2001, S. 122; Stephan o. J. [circa 2000], S. 8). Nach Ansicht der Autorin liegen den Fassaden von Versailles und dem Oberen Belvedere trotz der ihnen gemeinsamen geschoßweisen Gliederung völlig verschiedene Konzeptionen zugrunde, die es erlauben, einen ursächlichen Zusammenhang ausschließen. In Versailles wurde die geschoßweise Gliederung zur Auszeichnung des einzig vom Königspaar zu bewohnenden Piano nobile gewählt. Nur diesem Geschoß kamen eine reguläre (ionische) Ordnung, Vollsäulen und figürliche Attikaskulpturen zu. Das Mezzanin tritt dem Piano nobile gegenüber durch geringere Höhe, sparsamere Instrumentierung und stillebenartige Attikaskulpturen zurück und erhöht dadurch den Rang des Piano nobile. Diese konsequente Auszeichnung des Piano nobile fand am Oberen Belvedere keine Nachfolge. Sie wäre jedoch unbedingt zu erwarten, wenn ein mit Paris und Versailles derart vertrauter Bauherr, wie Prinz Eugen es war, sein Vorstadtpalais auf das französische Königsschloß hätte beziehen wollen.

2 Stuttgart, WLB, Nicolai 58, fol. 42 Mitte, 16 x 32,5 cm, grauschwarze Tusche, grau laviert, unpubliziert.

3 Dreger 1907, S. 290 mit Abb. S. 288.

4 Grimschitz 1919, S. 36–37.

5 Hainisch 1954, S. 206 mit Abb. 144.

6 Wagner-Rieger 1973, S. 88; vgl. auch dies., 1981, S. 61.

7 Zum Ankauf von Vaux-le-Vicomte durch Villars sowie den wenigen dort von diesem vorgenommenen Veränderungen: Brattig 1998, S. 52–55.

8 Das Verhältnis zwischen Prinz Eugen und Villars charakterisiert Braubach 1964, Bd. 3, S. 194–224 und ders. 1965, Bd. 5, S. 129.

9 Ein einprägsames Beispiel für einen derartigen Torbau bietet das Castello Sforzesco in Mailand.

10 Zu Blérancourt und dem Palais du Luxembourg: Coope 1972, S. 75–92 und 110–134. Brattig 1998, S. 131, sieht zwischen Vaux-le-Vicomte und dem Palais du Luxembourg Zusammenhänge in der Komposition der Palastanlagen, führt diese jedoch nicht weiter aus.

11 Von Blérancourt hat sich kein detaillierter Grundriß, sondern nur ein Lageplan der Gesamtanlage erhalten (Coope 1972, S. 82). Die damals übliche Binneneinteilung in ein Corps de logis simple und vier Eckrisalite mit Appartements ist den überlieferten Bildquellen jedoch zu entnehmen (ebd., S. 85).

12 Von Moos 1974, S. 120–132, bes. 123 sowie Frommel 1969, S. 53–54 mit Abb. 38–39 und 45; Abb. der Entwürfe Peruzzis bei Wurm 1984, S. 253, 255–256, 258–263.

13 Zum Verhältnis von Serlio und Peruzzi: Günther 1988.

14 Die seit 1789 zerstörte viertürmige Villa von Poggio Reale wurde 1487–92 durch den aus Florenz herbeigerufenen Giuliano da Maiano für Alfonso II. von Aragon errichtet. Sie besaß in der Mitte keinen Saal, sondern einen längsrechteckigen Hof. Zu ihrer Rekonstruktion: Keller 1973 mit der älteren Literatur.

15 Serlio 1584, libro terzo fol. 122 verso.

16 Serlio 1584, libro terzo fol. 123.

17 Den Zusammenhang zwischen mittelalterlichem Kastell und renaissancezeitlicher Villa erläutert von Moos 1974, S. 99–150.

18 Chatenet 1987, Abb. 117–119.

19 Zur französischen Donjontradition und dem Einfluß insbesondere der von Leonardo da Vinci entworfenen Villengrundrisse in der Art der Poggio-Reale-Varianten: Chatenet 1987, S. 97 und 105–109.

20 Vgl. zur Rezeption der italienischen Vierturmvilla in Frankreich auch von Moos 1974, S. 128–130.

21 Für Blérancourt geht auch Coope 1972, S. 83–85, auf die Zusammenhänge ein, die zur Poggio-Reale-Variante Sebastiano Serlios, der von Serlio beeinflußten französischen Traktatliteratur und zur französischen Kastelltradition bestehen. Für das Corps de logis des Palais du Luxembourg verweist sie auf dieselben Vorfahren (ebd., S. 111).

22 Zu Poggio a Caiano mit älterer Literatur: Azzi Visentini 1997, S. 59–72.

23 Schwager 1961/62.

24 Das Hauptgebäude der Villa Borghese wurde als Aufstellungsort der Kunstsammlung konzipiert und war nicht zum Wohnen bestimmt. Die wenigen kleinen Wohn- und Dienstbotenräume befanden sich im zweiten Stock und in den beiden Türmen (Gaddo 1997, S. 65).

25 Benocci 1999.

26 Zur Villa Rospigliosi in Lamporecchio: Lassi/Pisacreta/Roani Villani 1991.

27 Siehe hierzu Blunt 1983, S. 169–171 mit Abb. und zuletzt Ausst.-Kat. Wien 2000, Kat.-Nr. II. 19 (Paolo Portoghesi).

28 Das Kriterium der in der Gebäudemitte gipfelnden Silhouette erlaubt es auch, den von der Literatur wiederholt vorgetragenen Zusammenhang des Oberen Belvedere mit Kastellen und Burgen zurückzuweisen. Vgl. etwa Kletzl 1941, S. 232–233 (Turmanordnung der mittelalterlichen Wasserburg); Grimschitz 1959, S. 207 (Ecktürme des deutschen vierflügeligen Schloßtypus aus dem 17. Jahrhundert); Aurenhammer 1969, S. 11 (Zeltstadt, befestigte Burg); Kiby 1990, S. 66 mit Abb. 122 (türkische Zeltburgen); Kremeier 1996, S. 459 (Pavillonsystem wie am Pariser Tuilerienschloß); Schmidt 1999, S. 42 (Kastelltyp).

29 Zu den beiden in Berlin und in Edinburgh aufbewahrten Zeichnungen mit einer Zuschreibung an Bernini: Ausst.-Kat. Stuttgart 1993, Kat.-Nr. 32–34 (Elisabeth Kieven). Lorenz 1979 und 1980 befaßt sich mit Johann Bernhard Fischers von Erlach Umsetzungen dieses römischen, von ihm allerdings in die Jahre nach Berninis Tod (1680) datierten Villenentwurfs sowie mit der durch Giovanni Battista Alliprandi ab 1699 in Liblice/Liblitz in Böhmen gebauten Version.

30 Wien, Albertina, Inv.-Nr. 26.392, fol. 17 (vgl. Lorenz 1979, S. 63 mit Anm. 18). Zum Codex Montenuovo: Sedlmayr 1997, S. 405–407. Der fischersche Grundriß weicht lediglich in der Seitenfront von den römischen Aufrissen ab. Er zeigt dort anstelle des dreiachsigen konkaven Einzugs einen fünfachsigen Einzug, der sich als vermutlich eingeschossige Loggia öffnen sollte.

31 Lorenz 1991, S. 248–254.

32 Zu Rossi siehe Stopfel 1986.

33 Auf die mögliche Vorbildwirkung der Seitenfronten des Gartenpalais Liechtenstein für das Obere Belvedere wies bereits Hainisch 1954, S. 209 hin.

34 Zum Gartenpalais Liechtenstein: Lorenz 1991.

35 Zum Gartenpalais Schönborn zuletzt: Seeger 1999.

36 Zum Gartenpalais Trautson: Prange 1994.

37 Hingegen ist die Treppe im Gartenpalais Trautson in zweifacher Hinsicht den Treppenhäusern in Stadtpalästen verbunden. Sie liegt dezentral und führt von der Straße in das Piano nobile. Die Verbindung zwischen Piano nobile und dem beim Grafen Trautson seitlich der Hauptfassade angelegten Garten war in traditioneller Weise über symmetrisch angeordnete Freitreppen vorgesehen (siehe Neubauer 1980, Abb. 55).

38 Die Nebentreppen dienten unter anderem dazu, die Dienstbotenkammern im Mezzanin, die durch den Obergaden des großen Saals in einen Ost- und einen Westabschnitt unterteilt waren, untereinander zu verbinden. Der Weg führte über das Kellergeschoß, da es auf dem Niveau des Mezzanins ursprünglich keine Verbindung gab. Der heutige Verbindungsgang entlang der feldseitigen Saalobergadenfenster wurde um 1776, als das Obere Belvedere die kaiserliche Gemäldegalerie beherbergte, angelegt und 1898 verbreitert (Aurenhammer 1969/Geschichte, S. 60 und 99).

39 Der Neigungswinkel der Treppen läßt sich anhand des kleinerschen Stichwerks ermitteln (Kleiner 1969, Taf. 45 und 48). Vincenzo Scamozzi forderte zu Beginn des 17. Jahrhunderts für offizielle Treppen eine Neigung von 1:2, die in der italienischen Architekturtheorie bis ins 18. Jahrhundert fortgeschrieben wurde (zur Auseinandersetzung der Architekturtheorie mit den Steigungsverhältnissen der Treppen: Maniglio Calcagno 1970, S. 22–23, Anm. 15). Für *scale segrete* empfahl Scamozzi ein Steigungsverhältnis von 1:1 (ebd.).

40 Rosenmayr 1963, S. 110 sowie Hofmann 1968, S. 30, Anm. 175.

41 Hofmann 1968, S. 77–133, speziell zum Treppenhaus: S. 86 und 105.

42 Hofmann 1968, S. 105.

43 Hier ist der talseitige Flügel des 1636 begonnenen Jesuitenkollegs heranzuziehen, wobei der heutige Einzellauf auf eine Planänderung Domenico Parodis von 1704 zurückgeht (zum ehemaligen Jesuitenkolleg, dem heutigen Palazzo dell'Università: Torriti 1979). Grimschitz 1922, S. 36 mit Abb. 11, nennt allgemein die Genueser Paläste als Bezugsbauten für die Treppenhäuser Hildebrandts.

44 Vgl. die ähnliche Charakterisierung des Belvederetreppenhauses bei Keller 1936, S. 115–117 und bei Kerber 1947, S. 126.

45 Zu den Themen und ihrer Bedeutung: Aurenhammer 1969, S. 35. Werner 1992, S. 64–65, schreibt die Reliefs Santino Bussi zu, dessen Tätigkeit für Prinz Eugen *fuori ne' Giardini* 1767 durch die Vita Bussis von Vincenzo Fanti belegt ist (ebd., S. 62).

46 Mielke 1993, S. 110–116 mit Literaturangaben.

47 Die Treppe stammt von Simone Mosca Moschino (Adorni 1974, S. 60–62; vgl. auch Keller 1982, S. 89–90).

48 Das Gewölbe wurde 1718, wohl auf Anregung des 1688 als Besuch anwesenden Nicodemus Tessin, erhöht (Morper 1940, S. 26–32, 44–45, 58–59 und 75).

49 Grimschitz 1919, S. 46–48, ebenso Keller 1936, S. 115.

50 Dies geht aus Grimschitz 1922, S. 35–36 hervor.

51 Der Initialbau für diese Treppenlösung ist der ab 1565 in der Strada Nuova errichtete Palazzo Tursi. In seiner Nachfolge stehen in Genua das Jesuitenkolleg (Torriti 1979) und die Umgestaltung des Palazzo Bianco ab 1711. Der Durchbruch der Treppenrückwand im zweiten Geschoß des Palazzo Tursi und die Errichtung einer Loggia mit dahinterliegendem Garten stammt von 1820. Er wurde später wieder abgemauert, findet sich jedoch auf einer häufig abgebildeten Axonometrie der Anlage. Einen Überblick über die Genueser Paläste vermittelt: Palazzi 1986.

52 Grimschitz 1922, S. 36.

53 Hildebrandts Kenntnis des Palazzo Barbarini geht daraus hervor, daß seine Entwürfe für das Kanonikergebäude der Genueser Kirche S. Maria di Carignano sich am Palazzo Barbarini orientieren (Kühn 1928/29).

54 Waddy 1990, S. 251–271.

55 Siehe auch oben Anm. 28.

56 Dreger 1907, S. 289–290 mit Abb. auf S. 287; Grimschitz 1932, S. 165; ders. 1946, S. 25–26; ders. 1959, S. 184 und 207; Kerber 1947, S. 134; Rizzi 1985, S. 288; Sedlmayr 1997, S. 346. Eine Analyse und Interpretation des marotschen Entwurfs für Mannheim mit einer Datierung auf das Jahr 1672 bei Gamer 1962; siehe auch Merten 1987, S. 263.

57 Grimschitz 1946, S. 14; Aurenhammer 1969, S. 10; Rizzi 1985, S. 286; Mraz 1988, S. 39; Kremeier 1996, S. 458.

58 Zu Fischers Schönbrunn I-Entwurf: Sedlmayr 1997, S. 74–77; Hajós 1976, S. 17–26; Oechslin 1986, S. 77; Lorenz 1992, S. 15–18 und 60–61; sowie Barock 1999, Kat.-Nr. 31 (Hellmut Lorenz) mit weiterer Literatur. Fischer veröffentlichte die von Johann Adam Delsenbach gestochene Ansicht in seinem *Entwurff einer historischen Architectur* (Fischer von Erlach 1721, viertes Buch, Taf. II), wo er sie dem der Ausführung zugrunde gelegten zweiten Projekt für Schönbrunn voranstellte.

59 Ebenso bereits Hajós 1976, S. 19.

60 Hainisch 1954, S. 206–207.

61 Mit der Errichtung des Göttweiger Stiftsneubaus wurde im Mai 1719 begonnen. Eine Zusammenfassung der Planungs- und Baugeschichte mit Verweis auf die ältere Literatur gibt Prange 1997, S. 300–302.

62 Im ursprünglich als Sommerspeisesaal geplanten, heute sogenannten Altmannisaal im Nordflügel der Anlage wurden an den Schmalseiten zwei großformatige gemalte Ansichten des Stifts jeweils mit Grundriß angebracht. Sie zeigen das Stift einmal vor dem Brand von 1718 und einmal wie es gemäß dem nie vollendeten Neubauprojekt aussehen sollte (vgl. Lechner 1988, S. 31–33). Beide Ansichten zeigen das Kloster in jener Landschaft, die der jeweiligen Blickrichtung des Betrachters entspricht. Dieser Kunstgriff unterstrich die fortdauernde Präsenz der nach damaligem Dafürhalten bald gänzlich der Vergangenheit angehörenden Vorgängeranlage. Einen gestochenen Grundriß der Vorgängeranlage lieferte auch Salomon Kleiner als Zugabe seiner 15 Blätter umfassenden, 1743–45 angefertigten Stichfolge des barocken Neubaus (Lechner 1988, S. 2 und 81 sowie Prange 1997, S. 308–317).

63 Zur Architektur des Neugebäudes: Feuchtmüller 1976; Lietzmann 1987; Knöbl 1988; Höhle 1988.

64 Lietzmann 1987, S. 82–101; Höhle 1988. Seit dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts wurde das Neugebäude als Munitionsdepot genutzt.

65 Ausführlich zum Bezug zwischen dem Neugebäude und seinem sagenumwobenen angeblichen Vorgängerbau einer türkischen Zeltburg: Lietzmann 1987, S. 9–23; zu den Erwähnungen des Neugebäudes im Zusammenhang mit der Türkenbelagerung von 1683: ebd., S. 41 mit Anm. 10.

66 Zum fischerschen Ansichtenwerk der Wiener Prospecte siehe oben im Abschnitt zum Stand und weiteren Verlauf der Gartenarbeiten nach 1713.

67 In der Legende zu diesem Blatt heißt es: *Das Neugebäude; Ein Kaiserl. Lust=haus, eine halbe Meile von Wien gelegen, welches man dafür hält, daß es an dem Orte des Türckischen Haupt=Quartiers von AO: 1529 und nach dessen Beschaffenheit aufgebauet. Heute zu Tage dient es zur Bewahrung allerhand ausländischer Thiere.*

68 Lietzmann stellte 1987 fest, daß das bei Tietze 1908, Fig. 18 abgebildete Blatt nicht auffindbar ist (Lietzmann 1987, S. 42).

69 Die Kupferkuppeln der Türme des Neugebäudes sind durch Schriftquellen belegt (Lietzmann 1987, S. 69).

70 Einen Zusammenhang zwischen den Achtecktürmen des Oberen Belvedere und den vier kupfergedeckten Türmen des Neugebäudes sieht auch Kiby 1990, S. 166 und zwar derart, daß die einander ähnlichen Türme auf das gemeinsame Vorbild eines Türkenzeltes zurückgingen. Die ursprünglichen Funktionen der Türme des Neugebäudes als Badehaus und Studiolo (Lietzmann 1987, S. 102) dürften im Barock nicht mehr bekannt gewesen sein.

71 Wie die Bergseite des Neugebäudes ursprünglich aussah, ist nicht bekannt. Sie ist nicht durch alte Ansichten überliefert. Rekonstruktionsversuche haben zu kontroversen Ergebnissen geführt (Lietzmann 1987, S. 101–104 und Höhle 1988, S. 410). Die Lage des Hauptzugangs an der Bergseite geht beispielsweise aus der Ansicht der beiden Fischer von Erlach hervor, die die Auffahrt für die Kutschen entlang der Gebäuderückseite zeigt (vgl. auch Feuchtmüller 1976, S. 50).

72 Die ursprüngliche Gestalt des mittleren Eingangs ist in der Literatur umstritten (vgl. Lietzmann 1987, S. 101–104 und Höhle 1988, S. 410). Für die beiden in die seitlichen Trakte führenden Türen geht die Forschung von Brücken aus (vgl. Feuchtmüller 1976, S. 55).

73 Ins Erdgeschoß des Neugebäudes führt zum einen eine zentrale Tür, zum anderen eine unterirdische, symmetrisch verdoppelte Rampe mit mehrfach rechtwinkelig abgeknickten Läufen, die in der heute noch vorhandenen Futtermauer am bergseitigen Ende des talseitigen Parterres beginnt (vgl. Feuchtmüller 1976, S. 50).

74 Lietzmann 1987, S. 38 und 256.

75 Die Arkadenstellungen wurden 1775 entfernt. Die Säulen gelangten nach Schönbrunn, wo sie für den Bau der Gloriette verwendet wurden (Knöbl 1988, S. 103–111). Als Stützen der gartenseitigen Freitreppe von Schönbrunn dienten Säulen der ehemals den Giardino segreto einfassenden Loggiengänge (ebd., S. 112–115).

76 Gemäß der 1649 entstandenen Ansicht von Matthäus Merian (Lietzmann 1987, Abb. 3) besaßen ursprünglich auch der mittlere Fassadenabschnitt und die Loggien Flachdächer.

77 Kleiner 1969, Taf. 6 und 43.

78 Siehe hierzu die Ausführungen im Abschnitt zur Appartementeinteilung im Stadtpalais.

79 Eine gute, an der französischen Architekturtheorie entwickelte Erläuterung des Appartement oder Corps de logis double gibt Köhler 1997, S. 141–146. Als frühestes Beispiel eines Corps de logis double nennt sie das 1642–46 errichtete Hôtel de Tambonneau von Louis Le Vau in Paris (ebd., S. 141, Anm. 461).

80 Grimschitz 1919, S. 36, schreibt im Zusammenhang mit dem Grundrißvergleich von Vaux-le-Vicomte und Oberem Belvedere unrichtig, beiden Bauten fehle an der Hofseite der durchlaufende, durch die Enfilade gegebene Zusammenhang.

81 Die Themen der erhaltenen Eckmedaillons hat Aurenhammer 1969, S. 49 entschlüsselt. Sie zeigen Jupiter und Maja in Arkadien, Apoll als Hirte bei Admetos, Apoll und Maja sowie Amor und Psyche. Ohne Kenntnis des zentralen Medaillons konnte ihr Sinnzusammenhang bisher nicht ermittelt werden (ebd.).

82 Im ersten, 1731 veröffentlichten Grundriß (Kleiner 1969, Taf. 6), ist nur die Nische eingezeichnet, im zweiten, 1736 herausgegebenen Grundriß (Kleiner 1969, Taf. 43) zeichnete Kleiner in die Nische ein kleines, als Nachtstuhl zu interpretierendes Rechteck ein. Der Eingang zur versteckten Wendeltreppe wurde erst 1900 vermauert (Aurenhammer 1969/Geschichte, S. 107).

83 Warncke 1992, S. 179 und 185, weist zu Recht auf das traditionsreiche Nebeneinander von Schlafzimmer, Bibliothek und Kapelle hin. Seine Interpretation der kleinerschen Darstellung der Bibliothek, der zufolge Kleiner zur Verdeutlichung des göttlichen Zusammenhangs die Wand zur Kapelle als perspektivischen Fluchtpunkt seiner Zeichnung gewählt habe, trifft allerdings nicht zu, da sich der Eingang zur Kapelle nicht wie Warncke meinte frontal, sondern rechter Hand des Zeichners befindet.

84 Küchelbecker 1730, S. 784–789 (Küchelbecker hielt sich 1727–28 in Wien auf [Historisches Lexikon der Stadt Wien, Bd. 3 (1994), S. 628]) und Keyßler 1741 [1730], S. 933-934. Montesquieu 1894 [1728], Bd. 2, S. 5, beschreibt keinen Rundgang, sondern notierte lediglich: *La maison est belle, et il y a deux très beaux appartements.* Bei den beiden Appartements bezog er sich vermutlich auf das Appartement de parade zur Rechten und das Appartement de société zur Linken des großen Saals.

85 Der Saal im Unteren Belvedere besitzt eine Grundfläche von knapp 98 Quadratmetern (die Maße sind den kleinerschen Grundrissen entnommen).

86 Die Deutung nach Matsche 1999, S. S. 326–331. Eine ausführliche Beschreibung und Interpretation der dargestellten Figuren auch bei Aurenhammer 1969, S. 36 und Barock 1999, Kat.-Nr. 93 (Karl Möseneder).

87 Zur Diskrepanz zwischen dem prominenten Anbringungsort der Kaminbilder

unter dem Saalfresko und dem dargestellten Sujet: unten der Abschnitt zur Präsentation des Hauses Savoyen in den Bildprogrammen von Stadtpalais und Belvedere.

88 Die mögliche Mitarbeit von Claude Le Fort du Plessy am Saal des Unteren Belvedere wurde im Abschnitt zur Ausstattung des Marmorsaals im Unteren Belvedere erläutert.

89 Zur unterschiedlichen Bewertung von Ölgemälde und Fresko im Traktat des Fürsten Karl Eusebius von Liechtenstein siehe oben den Abschnitt zur Freskierung der Zimmerdecken im Stadtpalais.

90 Zusammenfassend zur Vermittlung der Aufträge an del Pò und Solimena durch Feldmarschall Graf Wirich Philipp Daun, der von 1713 bis 1719 das zweite Mal Vizekönig in Neapel war: Barock 1999, Kat.-Nr. 161 (Wolfgang Prohaska). Daun hatte die beiden weit über Neapel hinaus begehrten Maler zuvor mit Werken für sein eigenes Stadtpalais beauftragt und zwar mit Deckenbildern für das Paradeappartement und einen Saal sowie mit dem Altarbild der Kapelle (Prohaska 2001, S. 146–152).

91 Werner 1992, S. 65–69.

92 Zur Ikonologie der Einsatzgemälde ausführlich: Aurenhammer 1969, S. 38-41 sowie Barock 1999, Kat.-Nr. 161 (Wolfgang Prohaska); siehe auch Heinz 1963 mit Abb. 73-74.

93 Vgl. Aurenhammer 1969, S. 38.

94 Vgl. Aurenhammer 1969, S. 39–40.

95 Vgl. Aurenhammer 1969, S. 40.

96 Zum mittleren und rechten oberen Teil des Gemäldes hat sich ein Bozzetto erhalten (Ausst.-Kat. Wien/Neapel 1993, Kat.-Nr. 26c. [Wolfgang Prohaska]).

97 Die Blumen- und Früchtestilleben stammen von dem darauf spezialisierten Franz Werner Tamm. Zwei der drei Supraporten des Konferenzzimmers lassen sich mit Gemälden in der Barockgalerie im Unteren Belvedere identifizieren. Eines der beiden Gemälde ist als Oval beschnitten (Best.-Kat. Wien 1980, Kat.-Nr. 497), das andere, derzeit gegenüber aufgehängte Bild weist noch das ursprüngliche rechteckige Format auf (nicht in Best.-Kat. Wien 1980 verzeichnet).

98 Als Maler der Tierstücke, die sich heute im Kunsthistorischen Museum in Wien befinden, wird Ignaz Heinitz angenommen (Heinz 1973, S. 46 mit Abb. 42 sowie Aurenhammer 1969, S. 41). Das Gemäldeinventar bezeichnet die vier Supraporten des Audienzzimmers zwar als Werke von Tamm (Auer/Black 1985, S. 338 [II/9–13]), doch könnte hier eine Verwechslung mit einem der beiden anderen Räumen des Paradeappartements stattgefunden haben.

99 Die grüne Bespannung geht aus dem Gemäldeinventar von 1736 hervor (Auer/Black 1985, S. 337–338). Das dort als *chambre de parade tapissée de damas vert proche du cabinet des miroir*[s] bezeichnete Zimmer ist mit dem Audienzzimmer zu identifizieren, da das Verzeichnis für diesen Raum übereinstimmend mit seinen vier Türen vier Supraporten nennt. Der Bericht über die am 11. Juni 1731 im Oberen Belvedere für den außerordentlichen Gesandten des osmanischen Reichs abgehaltene öffentliche Audienz (Wien, HHStA, HS weiß 507, fol. 106 v–r) nennt keine Farben des Audienzzimmers.

100 Küchelbecker nennt für das Audienzzimmer keine Farbe, sondern schreibt lediglich, daß es mit indianischen Seidenstoffen bespannt sei. Bei dem von ihm anschließend als mit karmesinrotem Damast bespannt beschriebenem Raum muß es sich um das Konferenzzimmer handeln, da er dort einen besonders wertvollen Kronleuchter erwähnt, der einer Antichambre im Rang nicht zukam. Die Antichambre erwähnt Küchelbecker nicht (Küchelbecker 1730, S. 787; vgl. auch Aurenhammer 1969, S. 39 und 41, der den roten Damast allerdings auf die Antichambre bezieht).

101 In Belgien kamen eine Reihe der im Barock für Kamine und andere Ausstattungsstücke beliebten rötlichen, stark gefleckten Marmorsorten vor (Dubarry de Lassale 2000, Nr. 1, 3 und 12).

102 Quellenanhang Dokument VIII, 1–3. Braubach 1965, Bd. 5, S. 32 mit Anm. 76, referiert diese Briefe nur unvollständig und dadurch sinnentstellend.

103 Zu Plumier: Jacobs 1999.

104 Jacobs 1999, S. 120 und Kat.-Nr. 10–12 und 14.

105 Wie im Zusammenhang mit der Ausstattung des Paradeschlafzimmers des Unteren Belvedere ausgeführt wurde, war Arenberg Prinz Eugen im Dezember 1714 bei dessen Aufträgen an den Pariser Goldschmied Claude Ballin behilflich.

106 Die Belege zu Parrocels zweitem Wienaufenthalt sind im Abschnitt zur Rekonstruktion des großen Saals im Stadtpalais genannt.

107 Mariette 1851–60, Bd. 4, S. 82 und Thieme/Becker, 26 (1932), S. 257. Parrocel starb 1722 in Mons.

108 Arenberg bekam das Amt im November 1718 durch Kaiser Karl VI. in Wien verliehen und leistete den Eid in die Hände des Prinzen Eugen. Im April 1719 hielt er seinen feierlichen Einzug in Mons (Neu 1995, Bd. 2, S. 192–193).

109 Die Schriftquellen hierzu wurden im Abschnitt zur Datierung des Oberen Belvedere aufgeführt.

110 Auch zu diesem Sachverhalt wurden die Schriftquellen im Abschnitt zur Datierung des Oberen Belvedere aufgeführt.

111 Küchelbecker 1730, S. 788: … *ein Zimmer, so abermahls auf Indianische Art meublieret, und in welchen allerhand schöne lackierte Arbeit zu sehen ist. Das daselbst befindliche Bette ist ebenfalls von dergleichen Indianischen Zeuge; Auch siehet man hieselbst schönes mit Gold eingelegtes Porcellaine.*

112 Wie vorstehende Anm.

113 Das Goldkabinett des Oberen Belvedere fiel im März 1950 einem Brand zum Opfer, der auch das Deckengemälde im Audienzzimmer zerstörte. Außer dem kleinerschen Stich und schwarz-weiß-Fotografien ist zur Rekonstruktion das Gemälde von Ludwig Kainzbauer aus dem Jahre 1885 im Besitz der Österreichischen Galerie Belvedere heranzuziehen (Best.-Kat. Wien 1992–2000, Bd. 2, S. 200). Eine knappe Würdigung im Zusammenhang mit dem Brand bringt Zykan 1950. Vgl. auch Aurenhammer 1969, S. 43–44, der erstmals die bei Bernouilli 1784 abgedruckte Beschreibung aus dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts heranzieht und auf spätere Veränderungen eingeht.

114 Bernouilli 1784, S. 12–13.

115 Die Lambris waren matt, die Pilaster glänzend vergoldet (Bernouilli 1784, S. 11).

116 Zum Bozzetto des 1950 verbrannten Deckengemäldes: Ausst.-Kat. Wien/Neapel 1993, Kat.-Nr. 54 (Wolfgang Prohaska).

117 Marie 1976, S. 46.

118 Die Quellenangabe zur Urheberschaft von Claude Le Fort du Plessy: Schmidt 1933, S. 103. Gute Farbabb. bei Kraus/Müller 1991, S. 139 und Schutzumschlag. Zur Restaurierung: Blauensteiner 1958/59.

119 Küchelbecker 1730, S. 786–787; Bernouilli 1784, S. 12; vgl. auch Aurenhammer 1969, S. 43.

120 Sangl 1990, S. 79 und QBF, Nr. 834.

121 Zu diesem Kabinett: Lohneis 1985, S. 94–96.

122 QBF, Nr. 836 (vgl. Sangl 1990, S. 79).

123 Keyßler 1741 [1730], S. 1176.

124 Küchelbecker 1730, S. 785: *ein Zimmer, in welchem an denen Wänden die schönsten und kostbarsten Tableaux en mignature siehet* […]. *Alle Tableaux sind in breite vergoldete und mit Blumenwerck gezierte Rahmen eingelasset.* Keyßler 1741 [1730], S. 933: *In dem Zimmer bei des Prinzen Schlafgemache sind viele kostbare kleine Gemälde zu sehen.* Die Anzahl der Bilder, die durch den Stich Salomon Kleiners bestätigt wird, geht zusammen mit der Farbe der Wandbespannung aus dem Gemäldeinventar von 1737 hervor (Auer/Black 1985, S. 338–342). Ein großer Teil dieser Bilder befindet sich heute mitsamt den für Prinz Eugen angefertigten Rahmen in der Galleria Sabauda in Turin (Vesme 1887; Spantigati 1982, S. 30–41; Ausst.-Kat. Turin 1982, o. S.; Spantigati 2000, Abb. S. 43).

125 Auer/Black 1985, S. 336–337. Die Gemälde der Bildergalerie befinden sich ebenfalls in der Galleria Sabauda in Turin (Spantigati 1982, S. 24–29), wurden wegen ihres großen Formates allerdings ohne Rahmen nach Turin geliefert.

126 Vesme 1887, S. 217 (Brief des sardinischen Ministers d'Ormea vom 13. Mai 1741 an den Wiener Botschafter des Königs von Sardinien, Luigi Girolamo Malabaila Conte di Canale).

127 Zusammenfassend: Barock 1999, Kat.-Nr. 85 (Karl Möseneder).

128 Eine knappe Charakterisierung des Altaraufbaus auch bei Euler-Rolle 1983, S. 144.

129 Zum Altargemälde Francesco Solimenas: Ausst.-Kat. Wien/Neapel 1993, Kat.-Nr. 53 (Wolfgang Prohaska).

130 Vgl. Aurenhammer 1969, S. 79–80.

131 Zur Sala terrena im deutschen Barock: Herget 1954. Zwei wenig bekannte grottierte Sale terrene der Wiener Vorstadtpalais sind die nicht erhaltene, aber durch eine zeitgenössische Beschreibung nachgewiesene Sala terrena des Palais Engelskirchner auf der Wieden (ab 1710, Rizzi 1983, S. 239–240) und die mit Grottendekor ausgemalte Sala terrena im Palais Strozzi. Eine andere Lösung brachte das Gartenpalais Liechtenstein, wo die Sala terrena ein vom Vestibül nur wenig abgetrennter, vestibülähnlich gestalteter Raum war. Die auch für den liechtensteinschen Vorstadtgarten vom Bauherrn als kanonisch empfundene Grotte fand ihren Platz im Erdgeschoß des gegenüberliegenden Belvedere, nachdem sie zu

Beginn der Planungen, gemäß dem Entwurf Fischers von Erlach, im Erdgeschoß des Hauptgebäudes vorgesehen war (Lorenz 1991, S. 249–250).

132 Zur Pommersfeldener Sala terrena, die bereits 1715 stuckiert, aber erst 1722 nach längerer Unterbrechung durch die Grottierung, das Deckenfresko und die Brunnen fertiggestellt wurde: Hofmann 1968, S. 151–155.

133 Zur Klosterneuburger Sala terrena: Schütz 1991. In der Residenz der Fuldaer Fürstäbte, wo Maximilian von Welsch 1720/21 eine bereits bestehende, in gedrückten Proportionen errichtete Sala terrena als Pendant zu der von ihm entworfenen Orangerie umgestaltete, sah dieser zwei aufwendige Wandbrunnen vor (Stasch 1989, S. 62–63).

134 Lothar Franz legte seinem Brief an Friedrich Karl ein Schneckenhaus bei und bot ihm weitere Materialien an, falls dieser sich in seinem Garten eine ähnlich schöne Grottierarbeit anfertigen lassen wolle wie er in der Pommersfeldener Sala terrena (QBF Nr. 1000, vgl. auch Hofmann 1968, S. 153).

135 QBF Nr. 1005.

136 Hofmann 1968, S. 154, Anm. 989 und Wenzel 1970, Anm. 269.

137 Grimschitz 1959, S. 96, der originale Wortlaut der italienischen Briefstelle ist oben im Abschnitt zur Datierung des Oberen Belvedere abgedruckt.

138 Herget 1954, S. 162–164, ordnet die mit den vier Atlanten ausgeführte Sala terrena des Oberen Belvedere dem von ihr so genannten „lastend-schweren" Sala terrena-Typ zu.

139 Lediglich das Stuckrelief unmittelbar oberhalb der mittleren Gartenarkade, das man beim Betreten von der Gartenseite ohnehin nicht wahrnimmt, ist für eine Betrachtung von der Feldseite gefertigt. Hildebrandt selbst hat die Sala terrena 1733, also nach Hinzufügung der Atlanten, als *vestibulo* bezeichnet (Grimschitz 1959, S. 96).

140 Die Ruinenstücke, die sich heute im Besitz des Kunsthistorischen Museums in Wien befinden (Best.-Kat. Wien 1991, S. 93), stammen laut Zanotti von Marcantonio Chiarini (Zanotti 1739, S. 278). Die Vermutung von Heinz 1963, S. 118–122, an der Ausführung sei Chiarinis Schüler Pietro Paltronieri, genannt il Mirandolese, beteiligt gewesen, wurde von Bandera 1990, S. 18, unter Berufung auf Renato Roli, zurückgewiesen. Die wiederholt genannte Angabe, Zanotti lokalisiere die acht Ruinenstücke Chiarinis, entgegen ihrem durch Salomon Kleiner im Oberen Belvedere dokumentierten Anbringungsort, in das Untere Belvedere (Heinz 1963, S. 118; Ausst.-Kat. Schloßhof 1986, Kat.-Nr. 5.5 [Ulrike Knall-Brskovsky]; Best.-Kat. Wien 1991, S. 93), ist unzutreffend. Zanotti unterscheidet nicht zwischen dem Unteren Belvedere und dem Oberen Belvedere. Er ging bei seiner Vita Marcantonio Chiarinis von der naheliegenden Annahme aus, daß die drei ihm zu Chiarinis Tätigkeit in der Vorstadtanlage des Prinzen Eugen vorliegenden Informationen, nämlich die Ausmalung des großen Saals, die Schaffung von acht Temperagemälden auf Leinwand für zwei ebenerdige Räume und die Ausmalung eines weiteren Raumes, das dortige Wohngebäude betrafen. Der Umstand, daß Prinz Eugen in seinem Vorstadtgarten nicht ein, sondern ungewöhnlicherweise zwei Wohngebäude errichten lassen hatte, war ihm offenbar nicht geläufig. Die auf Leinwand gemalten Ruinenstücke, die anders als die Deckenfresken von Saal und Paradeschlafzimmer im Winter ausgeführt werden konnten, dürften entweder im Anschluß an die 1715 begonnene Saalausmalung im Winter 1715/16 oder im Winter 1716/17 im Anschluß an die Ausmalung des Paradeschlafzimmers entstanden sein. Der Baubeginn des oberen Wohngebäudes stand damals unmittelbar bevor und wurde im Sommer 1717 nach den Planänderungen Girards ins Werk gesetzt. Eine Entstehung der Ruinenstücke vor dem Frühjahr 1717 läßt sich insofern mit der Planungs- und Baugeschichte des Oberen Belvedere vereinbaren, als die Konzeption der beiden symmetrisch angeordneten, mit den Ruinenstücken versehenen Gartensäle durchaus bereits für das in den Hang hineinzubauende obere Wohngebäude der zweiten Gartenkonzeption (Abb. 67b) entwickelt worden sein könnte.

Person und Verdienst – Strategien der Selbstdarstellung

Architektur, Ausstattung und Garten als Ergebnis des militärisch-politischen und des persönlichen Werdegangs des Prinzen Eugen

Innerhalb der von 1694 bis 1723 29 Jahre andauernden Planungs-, Bau- und Ausstattungsgeschichte von Stadtpalais und Belvedere lassen sich drei ausgeprägte Zäsuren erkennen. Die erste liegt im Jahr 1698, als der Planwechsel der Appartementeinteilung und Appartementausstattung im Stadtpalais vorgenommen wurde, die zweite zwischen 1708 und 1711, als die Belvedereplanung mit zwei Wohngebäuden einsetzte, und die dritte im Jahr 1717, als die Umwandlung des nahezu fertiggestellten Terrassengartens in einen Régencegarten erfolgte. Alle drei Zäsuren gehen mit wichtigen Stationen der Karriere des Prinzen Eugen einher. 1698 ist das Jahr nach dem großen Sieg von Zenta, 1708 die Rückkehr nach Wien nach dem Erhalt der lombardischen Statthalterschaft und 1717 das Jahr nach der Eroberung des Banats und der Verleihung der Statthalterschaft der österreichischen Niederlande. Mit jedem der drei Einschnitte wurde die Bautätigkeit des Prinzen ambitionierter und individueller. Ungeachtet der sukzessiven Steigerung im Anspruch unterlag die Selbstdarstellung des Prinzen Eugen mittels seiner Wiener Wohnsitze jedoch einer im wesentlichen einheitlichen Zielsetzung. Dieser hier knapp umrissene, für das Verständnis der Wiener Bauten des Prinzen Eugen zentrale Sachverhalt ist Gegenstand dieses Kapitels.

Bekenntnis zu Kaiser und Wien

Mit seinen beiden Wiener Wohnsitzen, dem Stadtpalais in der Himmelpfortgasse und dem Vorstadtgarten Belvedere, ordnete sich Prinz Eugen auf einem konzeptionell und materiell sehr hohen Niveau in die Bautätigkeit des Wiener Adels ein. Sein Bestreben, als Außenstehender, der er als französisch erzogener Savoyer am Wiener Hof zunächst war, sich in die überkommenden Strukturen einzufügen, zeigte sich bereits daran, daß er in dem kurzen Zeitraum von 1694 bis 1697 unter großen finanziellen Anstrengungen den erforderlichen Grundbesitz erwarb, um allen dreien der für den Wiener Adel traditionellen Bauaufgaben, nämlich Stadtpalais, Vorstadtgarten und Landsitz, nachkommen zu können. In der breiten Basis, auf der Prinz Eugen seine Bautätigkeit in Wien und im erst kurz zuvor für das Haus Habsburg

zurückgewonnenen Königreich Ungarn begann, hat man ein eindeutiges Bekenntnis zu seinem kaiserlichen Dienstherrn zu sehen. Für den Prinzen verband sich damit auch die willkommene Gelegenheit, in den geläufigen Bauaufgaben des im Bannkreis des Kaiserhofs versammelten Adels die Bedeutung seiner dynastischen Herkunft und den mit einer Laufbahn in der kaiserlichen Armee verbundenen Anspruch überzeugend darstellen zu können.

Die Verpflichtung Johann Bernhard Fischers von Erlach wohl im Jahre 1695 als einem der damals erfolgreichsten Architekten muß Prinz Eugen besonders geeignet erschienen sein, sowohl seiner Zugehörigkeit zum kaiserlichen Hof als auch dem hohen Niveau seiner Ambitionen Ausdruck zu verleihen. Die Fassade, die Fischer von Erlach für das als Umbau älterer Gebäude zu errichtende Stadtpalais in der Himmelpfortgasse entwarf (Abb. 4–5) strahlte römische Gravität aus und knüpfte dadurch an das in Wien seit dem Auftreten der beiden in Rom geschulten Architekten Johann Bernhard Fischer von Erlach und Domenico Martinelli herrschende Ideal an. In welch hohem Maße sich Prinz Eugen in die Wiener Traditionen einzubinden suchte, zeigt einprägsam das Treppenhaus (Abb. 14–15). Es erfüllte mit der teilweise symmetrisch verdoppelten Stufenführung, den kraftstrotzenden Atlanten und dem weißen Stuckdekor an Wand und Decke die wienerischen, von oberitalienischen Vorbildern geprägten Vorstellungen eines würdigen Zugangs zum Piano nobile. Das Treppenhaus Fischers von Erlach brachte Prinz Eugen in Wien ein Ansehen ein, das mit einem französisch gestalteten Treppenhaus, bei dem der Treppenlauf von leicht wirkenden schmiedeeisernen Gittern begleitet und der Raum durch Wandmalereien illusionistisch erweitert worden wäre, nicht zu erreichen gewesen wäre. Einen anspruchsvollen Akzent innerhalb der Stadtpaläste des Hochadels setzte der von Fischer von Erlach eigens für das Palais des Prinzen Eugen entwickelte militärische Triumphdekor (Abb. 9–10), der sich deutlich vom gängigen, nicht speziell auf den Hausherrn bezogenen Fassadenschmuck abhob.

Die Erfüllung Wiener Standards auf hohem, durch die Verpflichtung Fischers von Erlach garantierten Niveau strebte Prinz Eugen selbstverständlich auch für das Paradeappartement seines Stadtpalais an, da dieses zusammen mit Fassade und Treppenhaus zu den drei Standbeinen hochadliger Repräsentation im städtischen Palastbau gehörte. Die zunächst ausgeführte, im Kapitel zum Stadtpalais rekonstruierte Appartementeinteilung mit Antichambre und einem Audienzzimmer, an das eine halböffentliche Retirade als Scharnierraum zum privaten Schlafzimmer samt Kabinett und Garderobe anschloß (Abb. 19), folgte dem habsburgischen Hintereinanderschalten von öffentlichen und privaten Gemächern. Analog zum Fassadendekor setzten die fischerschen Herkulesöfen (Abb. 32–33) aufsehenerregende, auf die Profession des Prinzen Eugen bezogene Akzente. Vermutlich sollte auf diese Weise von der Kleinheit des Paradeappartements, gemessen an den großen Wiener Familienpalais, abgelenkt werden.

Zu Beginn des Jahres 1698 vollzog Prinz Eugen die Abkehr von bewährten Wiener Ausstattungsmustern und der typisch

habsburgischen Raumfolge, um sein Stadtpalais durch ein nach französischem Ausstattungsideal gestaltetes Paradeschlafzimmer zu bereichern (Abb. 25). Wenig später, wohl 1699, folgte die Trennung von Fischer von Erlach und damit der Verzicht auf die Eingängigkeit, mit der dieser eine auf den Bauherrn bezogene Ikonographie entwickeln und vorzutragen wußte. Beides stellte einen mutigen Schritt des Prinzen Eugen dar und läßt auf eine veränderte Einschätzung seiner Position in Wien und ein erstarktes Selbstbewußtsein hinsichtlich seiner Außenseiterstellung schließen. In der Tat hatte sich die berufliche Situation des Prinzen seit dem Kauf der Grundstücke in der Himmelpfortgasse in den Jahren 1694/95 verändert. Prinz Eugen war es gleich im ersten unter seinem Oberbefehl geführten Feldzug gelungen, die Türken im September 1697 bei Zenta vernichtend zu schlagen und mit dem für Österreich überaus günstigen Frieden von Karlowitz 1699 das Ende des seit 16 Jahren andauernden Türkenkriegs herbeizuführen. Durch die Sicherung des Königreichs Ungarn hatte er die habsburgische Machtgrundlage gemehrt und seine Loyalität zum Kaiserhaus bewiesen. Offenbar gab ihm diese, auch außerhalb Österreichs wahrgenommene Manifestation bedingungsloser Einsatzbereitschaft für die Ziele des Hauses Habsburg erstmals die Unabhängigkeit, sich als Bauherr in gewissem Umfang von der Wiener Tradition zu emanzipieren und individuelle, aus seiner Pariser Herkunft und der dort erhaltenen Prägung seines Geschmacks resultierende Akzente zu setzen.

Die Veränderungen, die Prinz Eugen in seinem im Rohbau fertiggestellten Paradeappartement vornehmen ließ, blieben keinesfalls unbemerkt, betrafen sie doch einen entscheidenden Bereich der standesgemäßen Repräsentation. Wie im Abschnitt zur Ausstattung des Stadtpalais ausführlich dargelegt, negierte das seit dem Plan- und Architektenwechsel eingebrachte Pariser Ausstattungsideal nicht die bis dahin geltende, auf eine Wiener Erwartungshaltung abgestimmte Konzeption, sondern ergänzte sie. Die ikonographischen Inhalte blieben nach wie vor auf den Feldherrenstatus des Prinzen Eugen beschränkt und präsentierten ihn als Herkules im Dienst des Kaisers.

Die Eingliederung in Wiener Traditionen mit dem Ziel, mit ihrer Hilfe seinen hohen Ambitionen als Bauherr Ausdruck zu verleihen, behielt Prinz Eugen auch nach dem Wechsel seines Hausarchitekten bei. Mit dem ersten, zwischen 1702 und 1704 zu datierenden Projekt für den Belvederegarten hätte sich Prinz Eugen völlig in den Kanon der Wiener Vorstadtbebauung eingefügt (Abb. 67a). Die durch den Wienplan von Anguissola und Marinoni überlieferte Gartenkonzeption entsprach als architektonischer Terrassengarten mit einem aufgesockelten Lusthaus, vor dessen vorgewölbtem Saal eine Freitreppe zum Parterre vermittelt hätte, der in Wien seinerzeit herrschenden Erwartungshaltung.

Eine Bereicherung des Repertoires der Wiener Vorstadtgärten brachte erst der zwischen 1708 und 1711 zu datierende, oben als zweite Zäsur angesprochene Entschluß, innerhalb des Gartens *zwei* Wohngebäude zu errichten und zudem mit dem kleineren ein *ebenerdiges* Lusthaus *à la française* zu verwirklichen (Abb. 67b). Für

die neuartige Gartenkonzeption mit zwei Wohngebäuden wies das Terrain bei Planungsbeginn freilich noch nicht die erforderliche Größe auf (Abb. 61a). Insofern könnte die Ankaufsgeschichte des Belvederegrundstücks den Schluß nahelegen, daß die zeitliche Verzögerung, mit der Prinz Eugen das neue Konzept in Wien einführte, auf äußere Umstände zurückzuführen sei. Daß dies nicht der Fall war, sondern daß Prinz Eugen die Annehmlichkeit des Wohnens zu ebener Erde schon um 1702–04 erstrebenswert fand, damals jedoch aus Gründen der Eingliederung in die Wiener Lusthaustradition darauf verzichtete, erhellt aus einem Blick auf das ebenerdige Lustgebäude von Ráckeve auf der Donauinsel Csepel (Abb. 115). Fernab von der Hauptstadt Wien hatte sich Prinz Eugen dort schon 1701 durch Johann Lucas von Hildebrandt ein ebenerdiges Lustgebäude erbauen lassen, wie er es in Wien mit dem Unteren Belvedere erst ab 1708–11 vorsah. In diesem Zusammenhang ist es möglicherweise von Bedeutung, daß der dem Unteren Belvedere zugrundeliegende französische Lusthaustyp durch die Kombination mit Orangerieflügeln an Brisanz verlor. Orangeriesäle erforderten aus praktischen Gründen einen ebenerdigen Zugang zum Garten; ihre Errichtung auf dem Wiener Vorstadtgelände konnte deshalb als Anstoß für den in Wien neuartigen Lusthaustyp interpretiert werden. Zudem waren Orangerietrakte, die innerhalb des Ziergartens zwar kein Wohnpalais, aber immerhin einen ebenerdigen Festsaal flankierten, im Reich und auch in Wien um 1710 eine bekannte Erscheinung.

Durch die Beibehaltung des architektonischen Terrassengartens bewegte sich auch das zweite Gartenkonzept des Prinzen Eugen, trotz der Bereicherung durch die Aufteilung der Wohnfunktion auf zwei Gebäude, noch im Rahmen des in Wien Gewohnten. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts orientierte man sich in Wien für die Gartengestaltung zwar schon längere Zeit an Frankreich, wie aus der mehrfach bezeugten Wertschätzung des seit 1686 in kaiserlichen Diensten stehenden französischen Gärtners Jean Trehet hervorgeht,[1] doch scheint sich die bislang nur ungenügend untersuchte Rezeption des französischen Gartens zur Zeit Trehets auf die Übernahme französischer Broderiemuster, Boskett- und Bassinformen beschränkt zu haben. Die Begrenzung und die Terrainmodellierung blieb dem architektonischen Garten treu. Dies belegen beispielsweise die im Abschnitt zu den Vorgängerprojekten des Belvederegartens analysierten Pläne zum Mansfeld-Fondi-Garten.[2]

Die Zweizahl der Wohngebäude verlieh der Vorstadtanlage des Prinzen Eugen einen fürstlichen Anstrich. Zwar war der 1708 getätigte Ankauf des restlichen, sich zwischen Rennweg und Mansfeld-Fondi-Garten hinziehenden Geländezwickels Voraussetzung für die von der flämischen Gesandtschaft 1716 referierte Gartenkonzeption mit zwei Wohngebäuden, doch kommt dieser Geländezuwachs nicht als auslösendes Moment für den Planwechsel in Betracht. Den Anstoß dürfte vielmehr die Verleihung der Statthalterschaft der Lombardei durch den spanischen König Karl III., dem späteren Karl VI., im Jahre 1707 gegeben haben, die Prinz Eugen einen beträchtlichen Zuwachs an Prestige und auch an Einkünften einbrachte. Die Regierung des *Stato di Milano*

stellte in beruflicher und persönlicher Hinsicht einen Höhepunkt in der Laufbahn des Prinzen Eugen dar.[3] Sie war die finanziell einträgliche Belohnung für die Vertreibung der Franzosen aus Oberitalien. Darüber hinaus brachte sie dem Prinzen die aus persönlicher Sicht großartige Aufgabe ein, als jüngster Sohn einer nicht regierenden Nebenlinie der Savoyer ein Savoyen unmittelbar benachbartes Territorium zu regieren.

Die Berufung Dominique Girards im Januar 1717 und die anschließende Umwandlung des nahezu fertiggestellten Terrassengartens in einen sanft abfallenden Hanggarten der französischen Régence (Abb. 85 und Taf. 8) stellte die dritte Zäsur dar. Sie führte die mit dem zweiten Gartenkonzept als Bereicherung des in Wien gängigen Gartenrepertoires begonnene Emanzipierung konsequent weiter. Die nunmehr eingeführten Neuerungen des französischen Régencegartens erforderten tiefgreifende Terrainumwandlungen und brachten durch die Verwendung natürlicher Materialien und die Einrichtung großzügiger Sichtachsen ein für Wiener Vorstadtgärten neues Verständnis von Natur zum Ausdruck. Die bis dahin errichteten architektonischen Gärten, deren Natürlichkeit sich in der innigen Verbindung mit dem Lustgebäude geäußert hatte, wurden hinsichtlich der angemessenen Nachbildung von Natur in Frage gestellt. Der französische Staatsphilosoph und spätere Aufklärer Charles de Montesquieu notierte im Mai 1728 in Wien: *Ce qu'il y a de mieux est le jardin du prince Eugène*[4]. Der Garten mit seinen den natürlichen Geländeverlauf berücksichtigenden Rasenböschungen hatte es ihm offenbar angetan, wohingegen er das Innere des Oberen Belvedere zwar schön, aber überladen, die hildebrandtsche Fassade sogar von schlechtem Geschmack und voll von überflüssigem Flitterkram fand.[5]

Aus garten- und architekturhistorischer Sicht dürfte es vor allem die wirkungsvolle Inszenierung des oberen Wohngebäudes und des von dort aus zu genießenden Ausblicks gewesen sein, die Prinz Eugen zur zeit- und kostenaufwendigen Umgestaltung des Gartens bewogen hat. Inwieweit das im Régencegarten zum Ausdruck gebrachte Naturverständnis der Geisteshaltung des Prinzen Eugen, wie sie etwa anhand seiner umfangreichen Bibliothek zu rekonstruieren wäre, entgegenkam, bedarf noch der Untersuchung.

Analog zum Planwechsel des Paradeappartements im Stadtpalais und zur Einführung des mit zwei Wohngebäuden rechnenden Gartenkonzepts gingen auch der Gartenumgestaltung durch Dominique Girard herausragende Erfolge des Prinzen Eugen voran. Die den 1716 erneut ausgebrochenen Türkenkrieg zugunsten der Habsburger beendende Eroberung von Belgrad sollte zwar erst im Sommer 1717 folgen, doch hatte das Jahr 1716 die Einnahme von Temesvár und des als Pufferzone zwischen Ungarn und dem osmanischen Reich für die Habsburger überaus wichtigen Banats gebracht. Wenige Monate zuvor hatte Prinz Eugen im Juni 1716 als Belohnung für seine Verdienste im Spanischen Erbfolgekrieg und den anschließenden Friedensverhandlungen von Rastatt die finanziell einträgliche Statthalterschaft der österreichischen Niederlande übertragen bekommen, die freilich den Verzicht auf die lombardische Regentschaft voraussetzte.

Allen drei Planwechseln gemeinsam war die Orientierung an Frankreich. Allein die Motivationen dürften unterschiedlicher Natur gewesen sein. 1698 war es das erste, sorgfältig bedachte Einbringen persönlicher Wohn- und Repräsentationsvorstellungen eines in Paris erzogenen Savoyers. 1708 galt es erstmals, ein fürstliches Auftreten an den Tag zu legen und damit die Herkunft aus einem regierenden Haus zu dokumentieren. 1717 war es die bauliche Umsetzung der Prestigesteigerung, die für den zwischenzeitlich europaweit hoch angesehenen Feldherrn und Staatsmann mit der Verwaltung eines wirtschaftlich derart bedeutenden Landes wie den österreichischen Niederlanden einherging.

Rekonstruktion der Jahre 1698-1701/02

Für das Verständnis der Vorgehensweise des Prinzen Eugen als Auftraggeber sind die Jahre zwischen 1698, als er den Planwechsel im Paradeappartement des Stadtpalais durch die Freskierung des Audienzzimmerplafonds einleitete, und 1701/02, als Hildebrandt mit Arbeiten im Paradeschlafzimmer erstmals im Stadtpalais bezeugt ist, von großer Bedeutung. 1698 übernahm Prinz Eugen die Regie bei der Ausstattung des Paradeappartements; er scheint sich von da an zumeist persönlich um die Realisierung seiner Bau- und Ausstattungsvorstellungen gekümmert zu haben. Das für die Kunstgeschichte bedeutendste Ereignis dieser Jahre stellt der nur annähernd zu datierende Architektenwechsel von Johann Bernhard Fischer von Erlach zu dem zwölf Jahre jüngeren Johann Lucas von Hildebrandt dar.

In den bisherigen Veröffentlichungen zur Ausstattung des Stadtpalais gingen die Autoren von einer Neudekoration der von Fischer von Erlach ausgestalteten Räume durch Hildebrandt aus. Sie stützen sich dabei außer auf den für den Kernbau gesicherten Architektenwechsel auf stilistische Uneinheitlichkeiten, wie sie sich beispielsweise zwischen dem kräftigen Akanthusornament der Paradeschlafzimmertüren und dem eleganten Dekor der *cheminée à la royale* zeigten (Abb. 26).[6] Nach Ansicht der Autorin hat man den Zusammenhang zwischen den stilistischen Uneinheitlichkeiten der Ausstattung und dem Architektenwechsel gerade umgekehrt zu sehen. Nicht der Wechsel des Architekten bewirkte die stilistischen Unterschiede innerhalb der Ausstattung, sondern die für die stilistischen Unterschiede verantwortliche Rezeption französischer Ausstattung seit 1698 trug zur Ablösung Fischers durch Hildebrandt bei. Diese Interpretation gründet auf der im Abschnitt zur Ausstattung des Stadtpalais durchgeführten Analyse. Sie soll durch die folgende Zusammenfügung der versprengten Daten zur Entstehung der Ausstattung, zum Architektenwechsel und zur persönlichen Situation des Prinzen Eugen weiter bekräftigt werden.

Die Jahre 1698–1700, die im Abschnitt zur Ausstattung des Stadtpalais für die Durchführung des Planwechsels ermittelt werden konnten, brachten für Prinz Eugen in beruflicher Hinsicht eine gewisse Entspannung. Auf die Rückkehr von Zenta im November 1697 folgte 1698 ein Ungarnfeldzug ohne Höhepunkte,

zu dem Prinz Eugen erst am 30. Juli von Wien aufbrach.[7] Die Sommer der Jahre 1699 und 1700 verbrachte Prinz Eugen erstmals seit seinem Eintreffen in Österreich nicht im Feld, sondern vorwiegend in Wien.[8] In diesen drei Jahren, in denen er im Oktober 1700 seine ungarischen Güter besuchte[9] und seine Bautätigkeit auf der Insel Csepel und in Promontor einleitete, stellte er offenbar die Weichen für die von nun an vorzunehmende Aufteilung und Ausstattung seines Paradeappartements. Finanziell befördert wurden seine Unternehmungen durch kaiserliche Belohnungen und Schenkungen, die er nach dem Sieg von Zenta empfing.[10] Schon im November 1697 konnte er für 19.000 Gulden das Grundstück für den Belvederegarten[11] und 1698 für stolze 85.000 Gulden die ungarische Insel Csepel mit Promontor[12] erwerben. Zudem verfügte er erstmals über genügend Geld, um seine Schulden in Paris aus der Zeit vor seinem Eintritt ins kaiserliche Heer begleichen zu können.[13]

Im Rahmen der zur Wiederherstellung seiner finanziellen Ehre aufgenommenen Kontakte nach Paris scheint Prinz Eugen den 1699 zu datierenden Kaminentwurf und die anderen für das Paradeschlafzimmer nachzuweisenden französischen Ausstattungsstücke erworben zu haben. Bei der Wahl der Pariser Bezugsquellen für Leuchter, Kamingeräte und Vorlagenblätter könnte ihm Louis Hector Duc de Villars zur Seite gestanden haben, der seit August 1698, wie bereits erwähnt, als französischer Botschafter am kaiserlichen Hof in Wien weilte und bei dem Prinz Eugen nachweislich Gastfreundschaft genoß.[14]

Es erscheint wahrscheinlich, daß Prinz Eugen nicht allzulange nach seiner Rückkehr vom Ungarnfeldzug im Dezember 1698,[15] also wohl noch im Friedensjahr 1699, Fischer von Erlach in seine weiteren Pläne für das Paradeappartement eingeführt hat. Der damals knapp 43-jährige Fischer von Erlach, der in seinem architektonischen Schaffen auf Einzigartigkeit und römisch-antike Größe bedacht war, war vermutlich nicht bereit, das von ihm bislang mit Erfolg angewandte Einrichtungssystem der Stuckdecken, Marmortürstöcke und figürlichen Heißluftöfen aufzugeben und statt dessen Pariser Vorlagen möglichst getreu nachzuahmen. Dies dürfte zu Unstimmigkeiten und zur Trennung noch im Jahre 1699 geführt haben.

1699 als mögliches Jahr der Entlassung Fischers von Erlach fügt sich gut zu dem einzigen Anhaltspunkt, den wir zum Einstellungszeitpunkt Hildebrandts bei Prinz Eugen besitzen. Wie im Abschnitt zur Bauchronologie des Stadtpalais ausgeführt, ist der Spätsommer 1699 der früheste mögliche Zeitpunkt für eine Tätigkeit Hildebrandts bei Prinz Eugen, da Hildebrandt in seinem im Juni 1699 datierten Bewerbungsschreiben für die Hofarchitektenstelle Prinz Eugen noch nicht als Gewährsmann anführt.

Die Verpflichtung Hildebrandts durch Prinz Eugen noch im Jahre 1699 erscheint nicht nur aus chronologischen, sondern auch aus architekturgeschichtlichen Gründen plausibel. Spätestens seit der 1697 begonnenen Errichtung des Gartenpalais Mansfeld-Fondi dürfte Prinz Eugen auf Hildebrandt aufmerksam geworden sein. Der damals 28-jährige Hildebrandt hatte sich mit diesem Garten-

palais nicht nur als Entwerfer einer repräsentativen Außenerscheinung, sondern auch als aufmerksamer Raumgestalter ausgewiesen. Durch seine innerhalb des Paradeappartements auf die Raumgröße abgestimmten Raumhöhen und den vom Kabinett ins Freie ermöglichten Austritt (Abb. 127) bezeugte das Gartenpalais Mansfeld-Fondi Hildebrandts Bereitschaft und Fähigkeit, sich mit französischen Wohnvorstellungen auseinanderzusetzen. Es empfahl Hildebrandt als Architekten für das spätestens 1701 geplante Lustschloß Ráckeve auf Csepel, das nach Vorgaben des Prinzen Eugen das erste, nach französischen Vorbildern ebenerdige Lusthaus im Habsburgerreich werden sollte.

Dem von der Forschung vom Œuvre Johann Lucas von Hildebrandts gezeichneten Bild zufolge, dürfte sich Hildebrandt besser für die im Paradeschlafzimmer im Stadtpalais des Prinzen Eugen geforderte Umsetzung Pariser Vorlagen geeignet haben als Fischer von Erlach. Hinweise darauf liefert der Sachverhalt, daß Hildebrandt unmittelbar nach seiner Ankunft in Wien den dort von Fischer etablierten freistehenden aufgesockelten Lusthaustyp mit vorgewölbtem Saal für das Gartenpalais Mansfeld-Fondi aufgriff. Auch die Erkenntnis, daß Hildebrandt in Wien sein zunächst römisch-barock geprägtes Ornamentrepertoire durch die Übernahme phantasievoller Einzelmotive aus dem Œuvre des Bologneser Quadraturisten und Architekten Antonio Beduzzi bereicherte,[16] weist in diese Richtung.

In welchem Umfang Prinz Eugen für das Paradeschlafzimmer des Stadtpalais Vorlagenblätter und Ausstattungsstücke aus Paris bezogen hat, ist in Ermangelung von Schriftquellen und Bauunterlagen nicht bekannt. Sicher ermitteln läßt sich die Pariser Herkunft lediglich für den 1699 zu datierenden Kaminentwurf. Für die durch die Turiner Ankaufsliste des Jahres 1748 dokumentierte französische Kamingarnitur und die französischen Leuchter des Paradeschlafzimmers liegen die Pariser Provenienz und ein Erwerbszeitraum von 1699 bis etwa 1701 nahe. Für die Groteskenbordüren des Wandspaliers läßt sich die Beschaffung aus Paris vermuten.

Für die Vorlagen der von Jonas Drentwett im gesamten Paradeappartement ausgeführten Groteskenlambris kommen mehrere Provenienzen in Frage. Die Vorlagen könnten von Drentwett persönlich eingebracht worden sein, da dieser aus einer Augsburger Familie von Gold- und Silberschmieden stammte und somit Zugang zu den in Augsburg zu Beginn des 18. Jahrhunderts angefertigten Nachstichen der Grotesken Jean Berains hatte. Allerdings weiß man nicht genau, wann die Augsburger Nachstiche der Berainvorlagen entstanden sind[17] und ob sie Drentwett bei der freilich ebenfalls nicht genau datierten Ausmalung des Paradeappartements des Prinzen Eugen schon zur Verfügung standen. Andere Möglichkeiten bestehen darin, daß auch die Vorlagen für die Groteskenlambris durch Prinz Eugen aus Paris besorgt wurden, oder aber daß sie durch Pariser Importstücke, wie beispielsweise Kutschen, nach Wien gelangt sind. Zur umfangreichen Stichsammlung des Prinzen Eugen gehörte zwar auch ein Klebeband, der das gestochene Œuvre Jean Berains in einer im Reich seltenen

Vollständigkeit enthielt,[18] doch besaß Prinz Eugen diesen Bestand erst seit 1717, als er einen Teil der Stichsammlung der Verlegerdynastie Mariette erwerben konnte.[19] Zu diesem Zeitpunkt waren die Blätter nicht mehr als Ausstattungsvorlagen vorgesehen, sondern wurden als repräsentativer Kunstbesitz betrachtet.

Einordnung des Pariser Ausstattungsideals

Bedauerlicherweise ist unsere Kenntnis zur Ausstattung der Paradeappartements in Wien um 1700 außerordentlich gering. Es ist jedoch davon auszugehen, daß das von Prinz Eugen in seinem Paradeappartement im Stadtpalais von 1698 an sukzessive verwirklichte Pariser Ausstattungsideal in Wien auf fruchtbaren Boden fiel. Nach und neben der vornehmlich an Italien ausgerichteten Kunstpatronanz begannen sich in Wien gegen Ende des 17. Jahrhunderts Hof und Adel für die Innendekoration der Wohnräume am französischen Geschmack zu orientieren. Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein lobte in seinem um 1670 verfaßten Traktat die Franzosen hinsichtlich ihrer Fertigkeit, die Zimmer galant, schön und aufgeputzt zu gestalten, und forderte diesbezüglich ausdrücklich zur Nachahmung auf.[20] Einen konkreten Anhaltspunkt für die Rezeption französischer Ausstattung in Wien am Ende des 17. Jahrhunderts liefert der Umstand, daß zu Beginn der neunziger Jahre in Wien eine Reihe qualitätvoller Boulle-Möbel hergestellt wurden.[21] Die die Boulle-Möbel charakterisierende Marketerie aus holzfremden Materialien, die in feinen Ranken, Bändern und Lambrequins ineinandergreifen, war am Hof Ludwigs XIV. durch André-Charles Boulle zu besonderer Kunstfertigkeit gebracht worden. Die erhaltenen Wiener Möbel verraten die Kenntnis von aktuellen französischen Ornamentvorlagen und standen, einem zeitgenössischen Urteil zufolge, den Pariser Vorbildern in Schönheit und Qualität kaum nach.[22]

Was in Wien am Paradeappartement im Stadtpalais des Prinzen Eugen als Besonderheit empfunden worden sein dürfte, war zum einen die oben im Abschnitt zur Ausstattung des Stadtpalais erläuterte pointierte Gegenüberstellung von französisch ausgestattetem Paradeschlafzimmer und weitgehend dem Wiener Kanon folgendem Audienzzimmer, zum anderen die Vollständigkeit, mit der Prinz Eugen im Paradeschlafzimmer dem französischen Ausstattungsideal zu folgen vermochte. Die Rezeption französischer Ausstattung beschränkte sich bei Prinz Eugen nicht auf mobile Einzelstücke, sondern bestimmte vom Tafelparkett über die Lambris, die Spaliere, den Kamin und die Spiegel bis hin zur Decke und zur Leuchtergarnitur das gesamte wandfeste und mobile Ausstattungssystem.

Die Sonderstellung des Paradeappartements im Stadtpalais des Prinzen läßt sich über einen längeren Zeitraum hinweg anhand der Wiener Deckendekorationen belegen. Nach derzeitigem Kenntnisstand wurde zu Lebzeiten des Prinzen Eugen die Freskierung einer ganzen Folge von Zimmerdecken für keines der großen Stadtpalais übernommen. Die zahlreichen Aufträge, mit denen die

bolognesischen Quadraturmaler zu Beginn des 18. Jahrhunderts in Wien betraut wurden, beschränkten sich stets auf die Freskierung von Treppenhäusern, Sale grande, Galerien und Sale terrene, mithin auf jene Raumtypen, die in Wien bereits vor den Arbeiten der bolognesischen Quadraturisten im Paradeappartement des Prinzen Eugen freskiert worden waren.

Lediglich der experimentierfreudige Fürst Johann Adam Andreas von Liechtenstein bemühte sich ab 1702, wohl unter dem Eindruck der kurz zuvor ins Werk gesetzten Ausstattung des Prinz Eugenschen Stadtpalais, für das Paradeappartement im Piano nobile seines Gartenpalais um bolognesische Quadraturmaler.[23] Dieses Vorhaben wurde zwar 1706 aufgegeben, doch geht aus den langwierigen Verhandlungen hervor, daß Liechtenstein die italienische Herkunft der Künstler weit mehr am Herzen lag[24] als der Umstand, daß die Zimmerdecken durch die gänzliche Freskierung einen einheitlichen Eindruck vermittelten. Nach den in der vorliegenden Arbeit gewonnenen Erkenntnissen dürfte jedoch für Prinz Eugen gerade dieser Eindruck ausschlaggebend gewesen sein. Insofern offenbart sich in der Haltung des Fürsten von Liechtenstein der nach wie vor stark auf Italien fixierte Geschmack des Wiener Adels, was einmal mehr die Sonderstellung des Paradeappartements im Stadtpalais des Prinzen Eugen zum Zeitpunkt seiner Entstehung zum Ausdruck bringt.[25]

Für Johann Adam Andreas von Liechtenstein nachgewiesen ist eine Rezeption der goldgrundigen Groteskenlambris aus dem Paradeappartement des Prinzen Eugen. Im Anschluß an die 1697 fertiggestellte Ausstattung des Paradeappartements im zweiten Obergeschoß des liechtensteinschen Majoratshauses in der Bankgasse[26] und gleichzeitig mit der Ausstattung eines weiteren Paradeappartements im ersten Obergeschoß[27] ließ er 1707 im weniger repräsentativen ersten Obergeschoß durch Jonas Drentwett die Lambris, Fensterlaibungen und Fensterläden einer Folge von zumeist zweiachsigen Räumen entlang der Löwelbastei bemalen.[28] Die Funktion dieser Raumfolge ist nicht überliefert; der abgeschiedenen Lage, der geringen Größe der Räume und dem getriebenen Aufwand nach zu urteilen, könnte es sich um das Wohnappartement eines Familienmitgliedes gehandelt haben.

Die Vollständigkeit, mit der Prinz Eugen im Paradeschlafzimmer des Stadtpalais und später im Paradeappartement des Unteren Belvedere das Pariser Ausstattungsideal umzusetzen wußte, läßt sich auf seine Erziehung in Paris im gesellschaftlichen Umfeld des Hofes Ludwigs XIV. zurückführen. Aus dieser Zeit besaß er eine intime Kenntnis nicht nur der wandfesten und mobilen Ausstattungselemente eines Pariser *hôtel particulier*, sondern auch von deren Verwendung zur Charakterisierung verschiedener Raum- und Appartementtypen. Mit der seit 1698 französisch ausgerichteten Innenausstattung dürfte Prinz Eugen sich nicht zuletzt auch persönliche, während seiner Pariser Zeit entwickelte Geschmacksvorstellungen erfüllt haben. Gestützt wird diese Vermutung durch den oben dargelegten Sachverhalt, daß von dem mehrfach genannten, 1699 zu datierenden Entwurf für die *cheminée à la royale* und den Groteskenbändern abgesehen, weder das Parade-

schlafzimmer im Stadtpalais noch das Paradeappartement im Unteren Belvedere der zum Zeitpunkt ihrer Entstehung aktuellen Pariser Ausstattungsmode entsprachen. Der von Prinz Eugen favorisierte schwere Farbklang mit reicher Vergoldung gehörte in Paris in die Jahre von etwa 1665 bis 1680/90. Er war zu genau jener Zeit aktuell gewesen, als Prinz Eugen im Umkreis des französischen Hofes aufgewachsen und erzogen worden war.

Freilich ließe sich argumentieren, Prinz Eugen habe auf den in Paris um 1700 veralteten Stil des frühen Louis quatorze zurückgegriffen, um damit im italienisch geprägten Wien die Erwartungen von Pracht zu erfüllen, was ihm mit dem späten Louis quatorze, das auf einer kühlen weiß-goldenen Farbgebung basierte, kaum gelungen wäre. Gegen diesen Einwand spricht jedoch, daß Prinz Eugen, hätte er zum Zeitpunkt des Planwechsels bei der Ausstattung des Stadtpalais die regelrechte Erfüllung der Wiener Erwartungshaltung angestrebt, er nicht von der fischerschen Konzeption des Paradeappartements hätte abzuweichen brauchen.

Erst für das Paradeappartement in Schloßhof, das 1727/28 durch den auch für die beiden Belvederepalais belegten Tapezierer Claude Le Fort du Plessy ausgestattet wurde,[29] wandte sich Prinz Eugen dem in Frankreich seit etwa 1700 kanonischen weiß-goldenen Farbklang zu. Aus den zu Schloßhof erhaltenen Mobilieninventaren geht hervor, daß im Paradeappartement die Fensterläden, Supraportenrahmen und wohl auch die Sockellambris weiß-golden gefaßt waren.[30] Im weniger aufwendigen Appartement de commodité waren die heute noch vorhandenen Sockellambris aus Nußbaum hingegen holzsichtig mit vergoldeten Leisten belassen und folgten damit dem von den beiden Belvederepalais her vertrauten Farbklang.[31] Nach aktueller Pariser Ausstattungsmode war jedoch auch das Paradeappartement von Schloßhof nicht eingerichtet. Hierfür fehlte das Ausstattungssystem der raumhohen Vertäfelung mit kunstvoll geschnitzten, weiß-golden gefaßten Ornamenten, das in Frankreich seit dem ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts für ranghohe Innenräume verwendet wurde.[32] In der Antichambre waren die Schlachtengemälde Jan van Huchtenburghs in eine, laut Inventar, vergoldete Vertäfelung eingepaßt. In den übrigen Räumen waren sowohl im Appartement de parade als auch im Appartement de commodité die Wände mit indianischen Blumenstoffen spaliert.[33] Vermutlich erschien es als notwendig, das durch das Stadtpalais und die beiden Belvederepalais eingeführte Ausstattungssystem auch in den beiden Appartements von Schloßhof weitgehend beizubehalten, um die ausgeklügelte Hierarchie der Appartements des Prinzen Eugen, der zufolge das Paradeappartement im Stadtpalais das prächtigste zu sein hatte, nicht zu beeinträchtigen.

Zeremoniell und Ausstattung in den Wiener Wohnsitzen des Prinzen Eugen

Für Prinz Eugen war die Einrichtung von Paradeappartements in seinem Wiener Stadtpalais und in seinen vor der Stadt gelegenen Gartenpalais selbstverständlich. Die Paradeappartements dienten der standesgemäßen Repräsentation und brachten die Zugehörigkeit zum europäischen Hochadel zum Ausdruck. Mit jeweils nur einer Antichambre im Paradeappartement des Stadtpalais und des Oberen Belvedere waren die Paradeappartements des Prinzen Eugen allerdings eher klein. Auch hinsichtlich der Ausstattung dürften sie von anderen Paradeappartements in Wien an Prunk und Kostbarkeit übertroffen worden sein. Die besondere Wirkung der Paradeappartements des Prinzen Eugen ging von ihrem an Frankreich orientierten Ausstattungssystem und ihren von den weitgespannten Verbindungen und damit auch Erfolgen des Prinzen Eugen zeugenden teilweise exotischen Importstücken aus.

Quellen zum diplomatischem Zeremoniell

Die ausführlichste Quelle zur Nutzung der Paradeappartements des Prinzen Eugen stellen die Nachrichten über das diplomatische Zeremoniell dar. Seit 1703 war Prinz Eugen in seiner Stellung als Präsident des Hofkriegsrates für die Pflege der diplomatischen Beziehungen zwischen Kaiserhof und osmanischem Reich zuständig.[34] Zu seinen Aufgaben gehörte unter anderem der Empfang und die Verabschiedung der türkischen Botschafter in feierlichen, bei geöffneten Türen stattfindenden Audienzen. Zeremonieller Höhepunkt dieser nach einem genau festgelegten Procedere ablaufenden Audienzen war die Entgegennahme des vom Botschafter mitgeführten Akkreditivschreibens, beziehungsweise bei der Verabschiedung die Überreichung des Rekreditionsschreibens. Diese Audienzen fanden fast ausschließlich im Stadtpalais statt. Die beiden Gartenpalais spielten entsprechend ihrem dem Stadtpalais nachgeordneten Rang in diesem Zusammenhang kaum eine Rolle.

Der Ablauf der für die türkischen Botschafter abgehaltenen Audienzen und der jeweils getriebene Aufwand wurden minutiös dokumentiert. Die Beschreibungen dienten dem Hofkriegsrat als Richtlinien für die folgenden Audienzen, die je nach Wichtigkeit entweder eine genaue Wiederholung der vorangegangenen Audienz darzustellen hatten oder aber eine Steigerung im Aufwand erkennen lassen mußten. Mindestens ebenso wichtig waren die Audienzbeschreibungen für die weitere Verbreitung dieser staatstragenden Handlungen. Sie wurden in der Wiener Tageszeitung, dem Wiener Diarium, abgedruckt und zumindest im Fall der besonders feierlichen Audienz vom 7. September 1719 zur Bekanntgabe an andere europäische Höfe geschickt.[35] Die Wiener Bevölkerung, die die Audienzen wegen der Fremdartigkeit der Gäste als besondere Attraktion empfand, kam während der feierlichen Abholung und Heimführung des Botschafters auf ihre

Kosten. Der Weg führte von dem zumeist in der Leopoldstadt gelegenen Wiener Quartier des Botschafters über die Schlagbrücke durch die innere Stadt in die Himmelpfortgasse und wieder zurück. Auf dem Hinweg konnten die Wiener das auf rotem, einmal auch auf grünem Stoff gebettete Akkreditiv mit dem in einer goldenen Kapsel liegenden roten Siegel des Großwesiers sehen. Den Moment, in dem der Zug das Stadtpalais in der Himmelpfortgasse erreichte, hat Johann Bernhard Fischer von Erlach auf seinem Kupferstich des Stadtpalais des Prinzen Eugen zur Illustration der Bedeutung seines Auftraggebers festgehalten (Abb. 4).

Die Antrittsaudienzen vom 9. April 1711[36] und vom 13. Mai 1715[37] begannen damit, daß der Botschafter in seiner Wiener Herberge vom Sechsspänner des Prinzen Eugen abgeholt und zusammen mit seinen Gefolgsleuten von Reiterei und Soldaten der Stadtgarde feierlich durch die Stadt bis zum Stadtpalais in der Himmelpfortgasse geleitet wurde. Der Empfang im Stadtpalais vollzog sich in mehreren Stufen. Der Botschafter verließ in der Durchfahrt am Eingang zum Treppenhaus die Kutsche und wurde dort vom Hauptmann der Stadtgarde in Empfang genommen. Die Stadtgarde stand entlang der gesamten Treppe Wache und bildete ein Spalier, durch das der Hauptmann den Botschafter mitsamt seinem Gefolge führte. Am Ende der Treppe fand die Übergabe der Besucher durch den Hauptmann der Stadtgarde an zwei Beamte der Kriegskanzlei statt. Anschließend blieb das Gefolge des Botschafters im großen Saal zurück, wo sich Offiziere und weitere Beamte des Prinzen Eugen aufhielten. Der Botschafter selbst und der Dolmetscher, der beim Abholen mit zugegen war, wurden durch die offizielle Antichambre in das offizielle Audienzzimmer geführt. Hier saß Prinz Eugen auf einem rot bezogenen Armlehnsessel unter dem rotsamtenen Baldachin. Er trug ein rotes Gewand mit aufgestickten Goldborten, das offenbar auf den ebenfalls goldbestickten roten Samt der Wandbespannung und des Baldachins abgestimmt war. Zu seiner Rechten stand außerhalb des Baldachins der Vizepräsident des Hofkriegsrates, Graf Leopold von Herberstein, zu seiner Linken der Hofkriegsratsreferendar Joseph Anton von Öttel. Prinz Eugen erhob sich beim Eintreten des Botschafters nicht. Den Hut legte er nur ab, solange er das Akkreditiv des Botschafters entgegennahm. Dem Botschafter wurde ein Rückenlehnsessel zugewiesen, der im Rang sichtbar hinter dem Rücken- und Armlehnsessel des Prinzen Eugen zurückstand. Prinz Eugen erhob sich erst, nachdem der Botschafter den Raum verlassen hatte, nahm den Hut ab und wandte sich den im Raum versammelten Adligen und Amtspersonen zu.

Bei der besonders feierlich begangenen Antrittsaudienz vom 7. September 1719[38] handelte es sich um den ersten Botschafterbesuch nach dem im Juli 1718 unterzeichneten Frieden von Passarowitz. Der im Anschluß an die Siege der Kaiserlichen in Peterwardein und Belgrad geschlossene Frieden von Passarowitz hatte das Haus Habsburg durch den über das Königreich Ungarn hinausgehenden Gebietszuwachs zu einer Großmacht werden lassen. Da der türkische Botschafter während der Antrittsaudienz die Bereitschaft des Sultans zur Erfüllung des Vertrags in allen Punk-

ten bekräftigte, war diese Audienz von besonderer Wichtigkeit. Um die Bedeutung der Audienz zu demonstrieren, wurde ein gesteigertes Maß an Feierlichkeit eingeführt und ein in französischer Sprache abgefaßter ausführlicher Audienzbericht an andere europäische Höfe geschickt[39]. Die Verschickung des Audienzberichts diente zur europaweiten Verbreitung der vergrößerten Machtgrundlage des Hauses Habsburg.

Am 7. September 1719 empfing Prinz Eugen den Botschafter nicht im Audienzzimmer, sondern im weitaus kostbarer ausgestatteten Paradeschlafzimmer. Anstelle des roten Gewandes trug er ein graues, möglicherweise silbrig glänzendes Gewand, das ebenfalls mit Goldborten bestickt war. Zwischen dem Armlehnsessel des Prinzen Eugen, der passend zum grünsamtenen Wandspalier des Paradeschlafzimmers mit grünem, goldbesetzten Samt bezogen war, und dem nicht näher bezeichneten Sessel des Botschafters befand sich ein silberner Tisch. Beide Sessel und der Tisch standen auf einem Teppich. Prinz Eugen kam dem Botschafter beim Eintreten zwar drei Schritte entgegen, behielt jedoch seinen Hut auf, den er kurz mit der Hand berührte.

Die Audienz zur Verabschiedung des im September 1719 eingeführten Botschafters, die am 20. April 1720 im Stadtpalais stattfand,[40] dürfte ebenfalls im Paradeschlafzimmer abgehalten worden sein. Im wiederum ausführlich abgefaßten Bericht wird die Farbe der Wandbespannung zwar nicht eigens genannt, da jedoch das Entgegengehen des Prinzen Eugen beim Eintritt des Botschafters und das Berühren des Hutes überliefert ist, kann man davon ausgehen, daß dem Botschafter der Abschied in symmetrischer Entsprechung zur Begrüßung bereitet wurde. Alle späteren Audienzen fanden, soweit sie dokumentiert sind, im Audienzzimmer statt.[41] Allerdings handelte es sich dabei nur noch um den Empfang von Gesandten, die in der diplomatischen Vertretung eines Landes im Rang unter dem Botschafter standen.[42] Im Bericht zum Empfang des tripolitanischen Gesandten am 9. Januar 1727 wird der durch die Erwähnung des roten Wandspaliers eindeutig mit dem Audienzzimmer zu identifizierende Raum als *gewöhnliche*[s] *Audientz=Zimmer* bezeichnet.[43] Offenbar war es seit dem besonders feierlich begangenen Botschafterbesuch von 1719/20 erforderlich, das Audienzzimmer gegenüber dem aufwendigeren Paradeschlafzimmer begrifflich abzugrenzen.

Die Bedeutung der Ausstattung im diplomatischen Zeremoniell

Verknüpft man die Audienzberichte mit der Architektur und der Ausstattung des Stadtpalais, so eröffnen sich weitreichende Zusammenhänge. Aus dem Umstand, daß in den Audienzberichten betont wurde, daß der Botschafter nicht vor, sondern erst im Palais die Kutsche verließ (Abb. 11), kann man schließen, daß diese Annehmlichkeit seinerzeit nicht von jedem Besucher als Selbstverständlichkeit in Anspruch genommen werden konnte. Aufschlußreich ist auch die Nachricht, daß das Treppenhaus während der Audienz der Stadtgarde unterstand. Die Bauskulptur der

kraftstrotzenden Atlanten fand im Spalier der bewaffneten Wachleute eine eindrucksvolle Entsprechung (Abb. 14–15). Während der Audienz stellte das Treppenhaus offenbar den Übergang zwischen dem Einflußbereich der Stadt Wien und demjenigen des Hofkriegsrates dar. Damit wurde die architektonische Aufgabe des Treppenhauses, nämlich zusammen mit der Durchfahrt zwischen der Straße und dem Piano nobile zu vermitteln, institutionell umgesetzt. Die Betreuung des Botschafters durch Prinz Eugen in seiner Funktion als Präsident des Hofkriegsrates setzte erst im oberen Vestibül ein, wo zwei Beamte der Kriegskanzlei postiert waren. In den Audienzberichten der Jahre 1711 und 1715 heißt es ausdrücklich, die Beamten stünden hier auf Verordnung und im Namen des Prinzen Eugen.

Der große Saal (Abb. 17) diente dem Aufenthalt des Botschaftergefolges, während der Botschafter zusammen mit dem Dolmetscher im Audienzzimmer von Prinz Eugen empfangen wurde. Außer dem Gefolge befanden sich im Saal zahlreiche Beamte des Hofkriegsrates, Offiziere des Prinzen Eugen und andere vornehme Personen, so daß man sich diesen Raum recht belebt vorzustellen hat. Wie im Abschnitt zur Ausstattung des großen Saals bereits ausgeführt, dürften sich die Besucher die Zeit unter anderem damit vertrieben haben, die detailreichen Schlachtengemälde von Ignace Jacques Parrocel zu studieren (Abb. 21–23). In der offiziellen Antichambre und auch im Audienzzimmer hielten sich weitere hohe Adlige, kaiserliche Minister und Offiziere auf.

Der inhaltliche Höhepunkt der Audienz, der aus der Übergabe des Akkreditivs und einem kurzen Gespräch zwischen Prinz Eugen und dem Botschafter bestand, fand gewöhnlich im Audienzzimmer statt (Abb. 24). Die Tür zum angrenzenden Paradeschlafzimmer war während der Begegnung verschlossen.[44] Für den Botschafter war die einsehbare Raumfolge mit dem Raum beendet, in dem die Audienz abgehalten wurde. Mit dem Empfang des Botschafters im Audienzzimmer folgte Prinz Eugen dem spanischen, am habsburgischen Hof in Wien gepflegten Zeremoniell.[45] Prinz Eugen trug damit dem Sachverhalt Rechnung, daß er als Präsident des Hofkriegsrates im Dienst der Habsburgermonarchie stand und im Verlauf der Audienz zugleich den Kaiser repräsentierte. Die Ausstattung des Audienzzimmers brachte mit Baldachin und rotem Wandspalier die Zugehörigkeit des Prinzen Eugen zum habsburgischen Hof zum Ausdruck. Der an der Wand gegenüber dem Eingang vorkragende Baldachin war fester Bestandteil des spanischen, am habsburgischen Hof gepflegten Zeremoniells. Seine Grundfläche verblieb im Audienzzimmer des Prinzen Eugen auf Fußbodenniveau, wohingegen sie beim hierarchisch höher stehenden kaiserlichen Baldachin durch ein Podest erhöht war.[46] Der rote, mit goldenen Borten besetzte Samt, mit dem Prinz Eugen den gesamten Raum *en suite* ausstatten ließ, wurde zu Beginn des 18. Jahrhunderts für Mitglieder des Hauses Habsburg kanonisch, während Goldbrokat als Bezugsstoff für Baldachin, Tisch und Thronsessel dem Kaiserpaar vorbehalten blieb.[47] Innerhalb der Möblierung mit goldbesetztem roten Samt bezeichnete der Reichtum der Goldborten den Rang der jeweiligen Personen.[48]

Über Mobiliar und Farbgebung der mobilen Ausstattung hinaus unterstrich auch die wandfeste Ausstattung des Audienzzimmers die Verbundenheit des Prinzen Eugen mit dem Wiener Hof. In Abstimmung auf die Raumfunktion war das Audienzzimmer jener Raum, in dem das bei Baubeginn zusammen mit Fischer von Erlach gewählte typisch wienerische Ausstattungssystem mit Marmortürstöcken und Ofen, abgesehen freilich von der Stuckdecke, auch nach dem Planwechsel von 1698 beibehalten worden war. Im zentralen Deckenfresko wurde die Funktion des Audienzzimmers, den passenden Rahmen für die von Prinz Eugen im Dienst des Kaisers wahrgenommenen diplomatischen Aufgaben abzugeben, mythologisch überhöht. Die Aufnahme des Herkules in den Olymp (Taf. 1), bei der Jupiter den Halbgott fürsorglich in Empfang nimmt, hatte man in Anbetracht der Funktion des Raumes offenbar darauf zu beziehen, wie der mit Jupiter zu identifizierende Kaiser den mit Herkules zu identifizierenden Prinzen Eugen als Feldmarschall in seine Dienste und seit 1703 als Hofkriegsratpräsident sogar in seine Regierung aufgenommen hatte.[49]

Die Rolle des Paradeschlafzimmers beschränkte sich im diplomatischen Zeremoniell, soweit überliefert, auf die Steigerung des Aufwandes im Verhältnis zum Audienzzimmer. Es ist allerdings nicht davon auszugehen, daß Prinz Eugen, als er sich 1698 zur Einrichtung eines Paradeschlafzimmers entschloß, dieses zur Steigerung der in der Regel im Audienzzimmer abzuhaltenden Empfänge vorgesehen hatte. Der außergewöhnliche Glanz einer Audienz hätte sich den Zeitgenossen auch alleine mit den traditionellen Mitteln des Entgegentretens, des Berührens oder des Abnehmens des Hutes vermitteln lassen. Zudem war ein Paradeschlafzimmer wegen seiner französischen Konnotation[50] für Audienzen im Dienst des Kaisers wenig geeignet. Bezeichnenderweise wurde in den Audienzberichten von 1719 und 1720 das Paradebett mit keinem Wort erwähnt, so daß der beschriebene Audienzraum, abgesehen vielleicht vom grünen Wandspalier[51], Außenstehenden als traditionell eingerichtetes Audienzzimmer erscheinen mußte. Die für diese Audienzen vorgenommene inhaltliche Umwidmung des Paradeschlafzimmers in ein habsburgisches Audienzzimmer wurde dadurch erleichtert, daß Prinz Eugen im Paradeschlafzimmer auf die im französischen Zeremoniell wichtige Balustrade zur Abgrenzung des Bettes verzichtet und damit den Raum einem habsburgischen Audienzzimmer bereits angenähert hatte.

Die Audienzberichte im Wiener Diarium geben auch Aufschluß über den Gebrauch des Speisesaals und vor allem des Tafelsilbers. Nach Abschluß der Audienzen wurde dem Botschafter und seinem Gefolge ein Festessen in seiner Wiener Herberge serviert. In den Berichten von 1711 und 1715 heißt es schlicht, sie seinen im Namen des Prinzen Eugen *auff das herzlichste gastiert worden*. In einem ausführlichen Protokoll der Audienz vom 13. November 1724 wird dieser Bestandteil des Procedere dahingehend präzisiert, daß der Gesandte dieses im Anschluß an eine Audienz übliche Ehrenmahl auf dem Tafelsilber des Prinzen Eugen serviert bekam (Abb. 184).[52] In den besonders feierlich begangenen Audienzen

von 1719 und 1720 entfiel dieser Programmpunkt. Statt dessen wurden der Botschafter und sein Gefolge zu einem gesonderten Zeitpunkt am 7. Dezember 1719 in das Stadtpalais eingeladen und dort im Speisesaal bewirtet.[53] Bei derart feierlichen Anlässen wurde das silberne, teilweise vergoldete Tafelservice des Prinzen Eugen im Schankzimmer als Buffet aufgebaut[54] und das Essen von Musik begleitet.[55] Dem Prunkbuffet des Stadtpalais, das gemäß der zwischen Stadt- und Gartenpalais bestehenden Rangfolge dasjenige des Oberen Belvedere (Abb. 185) an Aufwand übertroffen haben dürfte, war wahrscheinlich ein eigenes Blatt in dem zum Stadtpalais geplanten Stichwerk gewidmet.[56]

Für das Belvedere ist durch das Wiener Diarium nur eine einzige Audienz für einen Vertreter des osmanischen Reichs belegt und zwar für einen Diplomaten im Rang eines außerordentlichen Gesandten.[57] Der Empfang fand am 11. Juni 1731 im Audienzzimmer des Oberen Belvedere statt. Das Audienzzimmer des Oberen Belvedere (Abb. 172) war durch seine Größe und seine die anderen Räume des Paradeappartements an Aufwand übertreffende Ausstattung zwar ausgezeichnet, besaß jedoch keinen Baldachin. Auch wies es nicht die für fürstliche Audienzzimmer im Reich wohl kanonische Farbe rot auf, sondern war grün spaliert.[58] Dank einer Darstellung Salomon Kleiners ist man über die Nutzung des Raumes während einer derartigen Audienz gut unterrichtet.[59] Prinz Eugen saß in der Mitte des Raumes auf einem Armlehnsessel mit bedecktem Haupt. Hinter ihm standen zahlreiche Adlige, die ihren Hut in der Hand hielten. Der Sessel war so plaziert, daß Prinz Eugen von der durch das Kaminjoch in der Mitte und die beiden seitlichen Türen völlig symmetrisch aufgeteilten Ostwand eindrucksvoll hinterfangen wurde. Die Tür zum anschließenden Spiegel-Goldkabinett war geschlossen, so daß die symmetrische Aufteilung dieser Wand voll zur Geltung kam. Der türkische Botschafter saß Prinz Eugen gegenüber auf einem Rückenlehnsessel und wurde seinerseits von elf türkisch bekleideten Begleitern im Halbkreis umstanden.

Im Audienzzimmer des Oberen Belvedere läßt sich ein ganz ähnlicher inhaltlicher Zusammenhang zwischen zeremonieller Raumfunktion und Deckengemälde feststellen wie im Audienzzimmer des Stadtpalais. Das im Oberen Belvedere in den Einsatzgemälden des Paradeappartements entwickelte ikonologische Programm führte dem Gast vor Augen, daß erfolgreiche Kriegsführung, auf die in der Antichambre angespielt wurde (Taf. 14), die Voraussetzung für die Pflege der Künste und Wissenschaften darstellte, wie sie im bestehenden Deckengemälde des Konferenzzimmers (Taf. 15) zu sehen war. Erfolgreiche Kriegsführung und Pflege der Künste und Wissenschaften führten gemäß der an den Decken dargestellten Auffassung zusammen zu überzeitlichem Ruhm. Dieser wurde im größten und wertvollsten Raum des Appartements, dem Audienzzimmer, dargestellt (Abb. 172). Der mit Prinz Eugen zu parallelisierende Kriegsheld wurde in dem heute verlorenen, durch Salomon Kleiner jedoch dokumentierten Gemälde in einem von Pferden gezogenen und von Minerva begleiteten Triumphwagen in den Olymp getragen, wo ihn Jupiter

und Juno mit einladenden Gesten erwarteten.[60] Setzte man Jupiter und Juno mit dem Kaiserpaar gleich, so wurden auch die im Oberen Belvedere von Prinz Eugen im Dienst des Kaiserhauses abgehaltenen Audienzen durch das Vertrauen und die Auszeichnung legitimiert, die das Kaiserpaar dem Prinzen entgegenbrachte.

Paradeschlafzimmer und Appartement de société im Stadtpalais

Das Paradeschlafzimmer im Stadtpalais (Abb. 25) hatte Prinz Eugen zur angemessenen Repräsentation seiner Person und seiner dynastischen Herkunft eingerichtet. Als in Paris erzogener Savoyer waren seine Umgangsformen und sein Geschmack französisch geprägt. Aus seiner Sicht stellte das Paradeschlafzimmer einen unverzichtbaren Bestandteil des Paradeappartements dar. Im Paradeschlafzimmer dürften all jene offiziellen Handlungen im Leben des Prinzen Eugen stattgefunden haben, bei denen er nicht als Stellvertreter seines kaiserlichen Dienstherrn auftrat, sondern als Repräsentant seines Standes[61]. Über diese Handlungen sind wir freilich nicht unterrichtet, da sie, anders als die diplomatischen Empfänge im Dienst des Kaisers, keine staatstragende Funktion hatten und deshalb nicht öffentlich bekannt gemacht wurden.

Entsprechend der Abstimmung von zeremonialer Funktion und Ausstattung, wie sie für das Audienzzimmer vorgenommen wurde, trug auch die Ausstattung des Paradeschlafzimmers der persönlichen Repräsentation Rechnung. Das für diesen Raum



Abb. 184: Daniel Marot, Entwurf für ein Handfaß und ein Gießbecken für Prinz Eugen, 1710, Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 6294

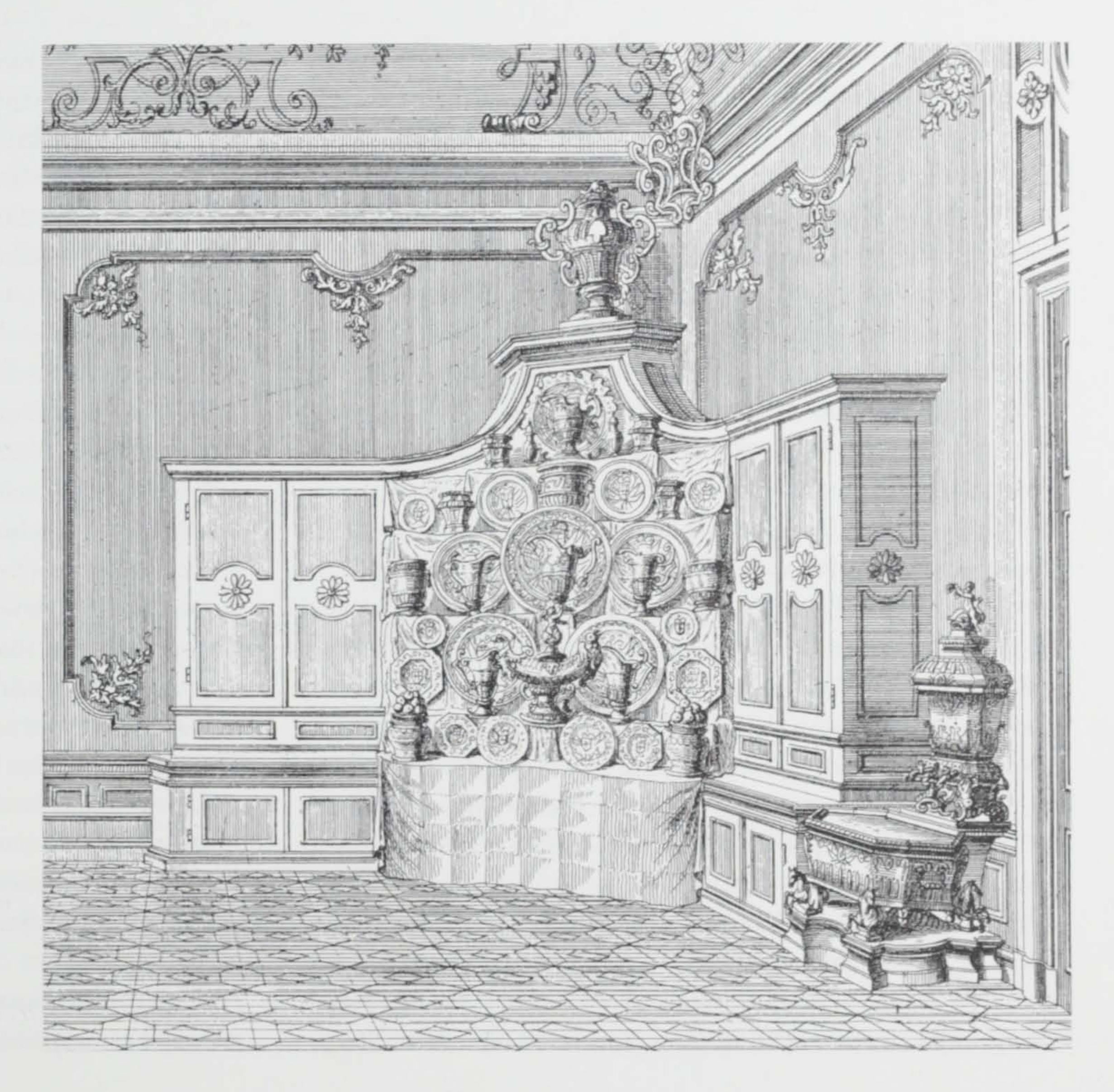
gewählte französische Ausstattungssystem mit dem wandsymmetrisierend eingesetzten Kaminjoch, den vergoldeten Türrahmen und den überaus wertvollen Pariser Importstücken brachte die französische Herkunft des Prinzen Eugen zum Ausdruck.

Um das Jahr 1724 nahm Prinz Eugen eine bemerkenswerte Änderung an der auf das Paradeschlafzimmer hinführenden Raumfolge vor. Er erwarb in Brüssel wohl gegen Ende seiner 1724 abgegebenen Statthalterschaft der österreichischen Niederlande die Tapisserienfolge der Kriegskunstserie und ließ sie in der offiziellen Antichambre und im Audienzzimmer anbringen (Abb. 17).[62] Insbesondere das Audienzzimmer wurde dadurch von Grund auf verändert. Das rotsamtene, mit Goldborten versehene Wandspalier, auf das der Baldachin und die Sitzmöbel *en suite* abgestimmt waren, wurde durch die Tapisserien entweder ersetzt oder zugehängt. Es ist davon auszugehen, daß mit dem Verzicht auf das rote Wandspalier der Verzicht auf den zugehörenden Baldachin und damit auf die Nutzung des Raumes als Audienzzimmer einherging. Da vermutlich nicht einmal die raumauszeichnenden Trumeauspiegel des Audienzzimmers beibehalten wurden,[63] erhielten das ehemalige Audienzzimmer und die offizielle Antichambre zu diesem Zeitpunkt die gleiche Ausstattung, wodurch das Audienzzimmer zur zweiten Antichambre umfunktioniert wurde. Als aus zwei Antichambres sowie dem Paradeschlafzimmer und dem Goldkabinett bestehend wurde das Paradeappartement beispielsweise von Baron Pöllnitz im Jahre 1729 beschrieben.[64] Das Paradeschlafzimmer erfuhr durch die Aufhängung der Kriegskunstserie in zweifacher Weise eine Auszeichnung. Es war nunmehr der einzige Empfangsraum des Paradeappartements und es wurde im Empfangszeremoniell durch *zwei* Antichambres vorbereitet.

Die Mobilien des Audienzzimmers wurden nach Aufhängung der Kriegskunstserie aufbewahrt und bei Bedarf installiert. Dies belegt die Zeitungsnotiz zur Audienz für den tripolitanischen Gesandten am 9. Januar 1727, in der es ausdrücklich hieß, Prinz Eugen habe den Gast im Audienzzimmer *unter einem rot=sammeten mit guldenen Borden verbrämten Baldachin auf einem Arm=Lähn=Sessel mit bedecktem Haupt bey einem ganz silbernen Tisch* erwartet,[64] also in gleicher Weise wie bei den Audienzen von 1711 und 1715. Um 1730 beschrieb Keyßler sowohl die Kriegskunstserie als auch – mit Hinweis auf den Empfang der türkischen Botschafter – die Ausstattung des Audienzzimmers.[66] Vermutlich wurde ihm während der Besichtigung des Paradeappartements vom ehemaligen Audienzzimmer erzählt, um dadurch die außenpolitische Bedeutung des Prinzen Eugen herauszustreichen.

Zum Goldkabinett des Stadtpalais, das im französischen Ausstattungsprofil auf das Paradeschlafzimmer abgestimmt war (Abb. 41), liegen Angaben zur diplomatischen Nutzung vor. Der französische Diplomat François du Bussy berichtet 1732,[67] Prinz Eugen habe ihn stets im Kabinett empfangen. Bussy traf zu einem vereinbarten Termin im Stadtpalais ein und wurde in das Kabinett geführt, wo ihn Prinz Eugen aufrecht stehend, den Rücken dem Kamin zugekehrt, erwartete. Aus Bussys Bericht geht hervor, daß das Kabinett für offizielle Anlässe genutzt wurde, die jedoch nicht den

Abb. 185: Oberes Belvedere, Prunkbuffet im Schankzimmer (Salomon Kleiner)



feierlichen Rahmen einer großen, öffentlich abzuhaltenden Audienz beanspruchen sollten. Aufschlußreich für die Beurteilung barocker Innenausstattung ist die Nachricht, daß Prinz Eugen vor dem Kamin stand. Das wandsymmetrisierend eingerichtete Kaminjoch, dessen ordnende Kraft bei der Analyse der Innenräume herausgestellt wurde, konnte bei den kleineren, in einem persönlicheren Rahmen stattfindenden Audienzen offenbar eine vergleichbar auszeichnende Wirkung entfalten wie bei den großen Audienzen der Baldachin oder das Paradebett.[68]

Beeindruckend ist die Funktionsvielfalt, die das Paradeappartement im Stadtpalais im Anschluß an den Planwechsel von 1698 erhalten hatte. Von da an konnte die Raumfolge, je nach Anlaß, im Audienzzimmer, im Paradeschlafzimmer oder im Kabinett kulminieren. Der im Rahmen der offiziellen Audienzen minutiös durchgeplante und sorgsam abgestufte Einsatz des Paradeappartements spricht dafür, daß sich das gesellschaftliche Leben des Prinzen Eugen in anderen Räumen abspielte. Der von Max Braubach rekonstruierte Freundes- und Bekanntenkreis, in dem Prinz Eugen unter anderem Pikett spielte,[69] fand sich im Stadtpalais sicherlich im wohnlicheren und leichter zu beheizenden Appartement de commodité ein (Abb. 17). Dieses diente Prinz Eugen somit zugleich als sogenanntes Appartement de société.[70] Das gewöhnliche Audienzzimmer, dessen Einrichtung durch die in Göttweig erhaltenen Tapisserien und die Fotografien der Rückenlehnsessel und der Sitzbank wahrscheinlich größtenteils bekannt ist (Abb. 57 und Taf. 6), dürfte als *salle de compagnie* gedient haben.

Im Oberen Belvedere standen für die Aufgaben der Geselligkeit wesentlich mehr und zudem eigenständige, in räumlicher Entfernung vom Appartement de commodité angeordnete Gesellschaftszimmer zur Verfügung. Baron Pöllnitz hat uns einen knappen Bericht über die von Prinz Eugen in seiner Vorstadtanlage abgehaltenen Gesellschaften hinterlassen: *Rien n'est si beau que de voir une Assemblée chez le Prince. L'Avant-cour au milieu de laquelle il y a une Piece d'eau superbe, & les Jardins sont illuminés par une infinité de lanternes faites en forme de boule, d'un verre extrèmement blanc; ce qui répand un très bel effet. Les Assemblées chez le Prince sont toujours fort nombreuses, sa Naissance, ses Emplois & son Autorité lui attirent une grosse cour.*[71]

Für die beruflichen Zusammenkünfte gab es sowohl im Stadtpalais als auch im Oberen Belvedere je ein eigens für diesen Zweck eingerichtetes Konferenzzimmer (Abb. 52 und 171). Salomon Kleiner hat beide Räume anschaulich dargestellt. Um einen großen, mit Schriftstücken und Schreibutensilien belegten Tisch standen mehrere Rückenlehnsessel für die Zusammenkunft im Rang gleichgestellter Personen bereit.

Funktionen und Funktionswandel der Belvederegebäude zu Zeiten des Prinzen Eugen

Die drei im Paradeappartement des Stadtpalais angelegten Funktionsvarianten, nämlich der Empfang eines Gastes im Audienz-

zimmer, im Paradeschlafzimmer oder im Kabinett, standen Prinz Eugen auch in seiner Vorstadtanlage zur Verfügung. Sie waren dort allerdings nicht in einer einzigen Raumfolge hintereinander angelegt, sondern auf die beiden Wohngebäude, das Untere Belvedere und das Obere Belvedere, aufgeteilt. Im Unteren Belvedere (Abb. 126) konnten offizielle Gäste entweder im Paradeschlafzimmer oder im Kabinett empfangen werden, während im Oberen Belvedere (Abb. 168) hierfür das Audienzzimmer und ebenfalls ein Kabinett zur Verfügung standen. Diese Aufteilung der Funktionen war, wie im folgenden dargelegt wird, nicht durch räumliche Vorgaben erzwungen. Es ist vielmehr anzunehmen, daß Prinz Eugen den beiden Wohngebäuden im Vorstadtgarten von vornherein zwei verschiedene Funktionen innerhalb der standes- und der berufsgemäßen Repräsentation zugedacht hat.

Im Unteren Belvedere (Abb. 126) gab es kein Audienzzimmer. Dies war jedoch keineswegs zwangsläufig durch die Kleinheit des Gebäudes bedingt. Eine bemerkenswerte Alternative zu den im Unteren Belvedere gewählten Raumfunktionen bot beispielsweise der 1697/98 begonnene Sommersitz der Sophie Charlotte von Brandenburg-Preußen, der heute den Kernbau von Schloß Charlottenburg bildet (Abb. 113).[72] Die im Reich gängige Appartementeinteilung, bei der auf das Audienzzimmer ein privates Schlafzimmer folgte, zu dem jedoch ausgewählte Gäste Zugang hatten, war dort auf die beiden Appartements zu beiden Seiten des großen Saals aufgeteilt. Zur Linken des Saals gelangte man an der Gartenseite über eine Antichambre in das Audienzzimmer, an das, dem Hof zugewandt, ein Kabinett und eine Garderobe anschlossen. Zur Rechten des Saals begann ein weiteres Appartement, das nach der Antichambre ins Schlafzimmer Sophie Charlottes führte, dem wiederum an der Hofseite Kabinett und Garderobe zugeordnet waren. Das Beispiel Charlottenburg zeigt, daß es auch im Unteren Belvedere ohne Vergrößerung des Mittelpavillons möglich gewesen wäre, die Raumfunktionen des Stadtpalais in kleinerem Maßstab zu reproduzieren, indem man ein Audienzzimmer spiegelbildlich zum Paradeschlafzimmer angeordnet hätte. In diesem Fall hätte man den Speisesaal in einen der Seitenflügel verlegen müssen, was ihn zwar von den Appartements räumlich getrennt, dafür aber den Vorteil eines kürzeren und eleganteren Wegs zur Küche mit sich gebracht hätte.

Offensichtlich hatte Prinz Eugen das Untere Belvedere nicht für staatstragende Audienzen konzipiert. Für derartige Handlungen war das Gebäude ohnehin zu klein. Zudem war der gewählte Typus des ebenerdigen Lusthauses aus Wiener Sicht nicht repräsentativ genug. Er war ein Bautyp des Rückzugs und demonstrierte die Vertrautheit des Prinzen Eugen mit französischen Wohn- und Repräsentationsvorstellungen. Mit den aufgesockelten Lusthäusern der Wiener Vorstädte und deren symmetrisch verdoppelten Freitreppen konnte er in zeremonieller Hinsicht nicht mithalten. Daß Prinz Eugen das Untere Belvedere dennoch für repräsentative Aufgaben vorgesehen hatte, belegt schon alleine die Einrichtung sowohl eines Appartement de parade als auch eines Appartement de commodité. Die für das Untere Belvedere ins

Auge gefaßten repräsentativen Aufgaben beschränkten sich allerdings auf die standesgemäße Repräsentation seiner Person, mithin auf jene Aufgaben, die im Stadtpalais vom Paradeschlafzimmer abgedeckt wurden. Folgerichtig war das Paradeappartement des Unteren Belvedere mit dem gänzlich freskierten Schlafzimmerplafond, den wandsymmetrisierend eingesetzten Kaminjochen und dem goldgrundigen Groteskendekor im Goldkabinett dem gleichen französischen Ausstattungssystem verpflichtet wie Paradeschlafzimmer und Goldkabinett im Stadtpalais.

Im Oberen Belvedere (Abb. 168) war es das Paradeschlafzimmer, auf das bei der oben angesprochenen Aufteilung der Funktionen verzichtet wurde, obwohl sich dieses mit geringem Aufwand hätte einrichten lassen. Das Paradeappartement des Oberen Belvedere bestand ebenso wie dasjenige des Stadtpalais aus drei Räumen. Eine Nutzung in Übereinstimmung mit dem Stadtpalais als Antichambre, Audienzzimmer und Paradeschlafzimmer wäre demnach leicht zu bewerkstelligen gewesen. Für das Konferenzzimmer, das im Oberen Belvedere zwischen Antichambre und Audienzzimmer eingeschoben worden war und das im Bedarfsfall als zweite Antichambre diente, hätte sich in dem an Räumlichkeiten überreichen Gebäude gewiss ein anderer Raum finden lassen. Offenkundig sollte der besonders große letzte Raum der gartenseitigen Enfilade, an den das Goldkabinett und der Altan mit Blick auf die Menagerie angeschlossen waren, nicht wie im Stadtpalais als Paradeschlafzimmer, sondern als Audienzzimmer ausgestattet werden.

Das Obere Belvedere ergänzte die Funktionen des Unteren Belvedere, indem in ihm der repräsentative Rahmen für jene Audienzen geschaffen worden war, die nach habsburgischem Zeremoniell öffentlich in einem Audienzzimmer abzuhalten waren. In Entsprechung zum Unteren Belvedere wurden auch im Oberen Belvedere die zeremonielle Ausrichtung des Kulminationsraums, der Typ der Innenausstattung und der Lusthaustyp aufeinander abgestimmt. Die mit einem Audienzzimmer und den unmittelbar anschließenden privaten Gemächern habsburgischen Vorgaben folgende Appartementeinteilung wurde mit dem in Wien etablierten Ausstattungssystem der weißen Stuckdecken mit Einsatzbild kombiniert, wie in den Abschnitten zur Appartementaufteilung und zur Ausstattung des Oberen Belvedere dargelegt wurde. Der Lusthaustyp war insofern auf die gewichtige Funktion der staatstragenden Audienzen abgestimmt, als er einen Sockel und eine symmetrisch verdoppelte, im Oberen Belvedere im Gebäudeinneren geführte Treppe besaß.

Den aufgesockelten Lusthaustyp des Oberen Belvedere kann man mit in die Interpretation des Gebäudes einbeziehen, da er seit dem von Dominique Girard vorgelegten Gartenkonzept nicht mehr durch die Lage des Gebäudes vorgegeben war. Bei dem von Johann Lucas von Hildebrandt geplanten architektonischen Terrassengarten mit zwei Wohngebäuden (Abb. 67b) sollte das obere Wohngebäude dem Wienplan von Anguissola und Marinoni und der Beschreibung der flämischen Gesandtschaft zufolge in den Hang hineingeschoben werden und eine Terrainstufe des Gartens

abstützen. Bei dieser Planung kam für das Piano nobile des oberen Wohngebäudes einzig die Lage über einem an der Gartenseite hohen Sockel in Betracht. Nach der durch Dominique Girard Anfang des Jahres 1717 vorgenommenen Verschiebung des Bauplatzes des oberen Wohngebäudes in Richtung Feld (Abb. 67c) war der aufgesockelte Lusthaustyp für dieses Gebäude jedoch nicht mehr zwingend erforderlich. Das in horizontales Terrain übergehende Baugelände hätte auch für das obere Wohngebäude die Errichtung eines großen ebenerdigen Lusthauses *à la française* zugelassen. Bei einem ebenerdigen Lusthaus hätte sich das Piano nobile zum Garten auf eine durch Rasenböschungen abgestützte Terrasse geöffnet. Über breite Treppenanlagen wären die Besucher zum tiefergelegenen Parterre gelangt. Als Vergleichsbeispiel läßt sich in Frankreich das erhalten gebliebene Schloß von Champs sur Marne anführen. In Wien ist auf das etwa zwölf Jahre nach dem Oberen Belvedere begonnene Gartenpalais Althan in der Ungargasse zu verweisen, wo eine von Böschungen abgestützte Terrasse zwischen den ebenerdigen Paraderäumen und dem dort freilich nur wenig tiefer gelegenen Broderieparterre vermittelte.[73]

In der Forschungs- und Guidenliteratur dominiert die Auffassung, Prinz Eugen habe das Untere Belvedere als privates Wohngebäude, das Obere Belvedere als reines Repräsentations- und Festgebäude errichten lassen. Aus dem Umstand, daß sowohl das Untere Belvedere als auch das Obere Belvedere bei ihrer Errichtung über je ein Parade- und ein Wohnappartement verfügten, geht jedoch hervor, daß beide Wohngebäude sowohl der Repräsentation als auch dem privaten Wohnen dienen sollten. Offenbar sah sich Prinz Eugen durch jedes der beiden Gebäude angemessen repräsentiert. Der Unterschied zwischen dem Unteren Belvedere und dem Oberen Belvedere lag darin, daß sie zwei verschiedene Aspekte des Selbstverständnisses des Prinzen Eugen und seiner Position am Kaiserhof repräsentierten. Im Unteren Belvedere brachte Prinz Eugen seine Pariser Herkunft und die damit einhergehende intime Kenntnis des französischen Hofs zum Ausdruck. Im Oberen Belvedere manifestierte er sein politisches Ansehen, das er seit 1703 als Präsident des Hofkriegsrates und ständiges Mitglied der Geheimen Staatskonferenz genoß. Im Stadtpalais waren hingegen die beiden Aspekte der französischen Herkunft einerseits und der politischen Zugehörigkeit zum Kaiserhaus andererseits vereint und in der Einrichtung sowohl eines Paradeschlafzimmers als auch eines Audienzzimmers in einer einzigen Raumfolge deutlich zum Ausdruck gebracht.

Die Erkenntnis, daß die persönliche und die staatsmännische Repräsentation auf die beiden Belvederepalais aufgeteilt waren, erlaubt es, die im Abschnitt zum ausgeführten Belvederegarten gegebene Interpretation des durch Dominique Girard vorgenommenen Planwechsels des Belvederegartens weiterzuführen. Als größte Veränderung, die die Umwandlung des architektonischen Terrassengartens in einen Hanggarten der französischen Régence mit sich brachte, wurde dort die andere Art der Wahrnehmung der beiden Gebäude herausgestellt. In Übereinstimmung mit dem Vorangehenden wurde durch das girardsche Gartenkonzept das

Untere Belvedere, mithin der der persönlichen Repräsentation dienende Bau, zum Point de vue reduziert, während das Obere Belvedere, in dem Prinz Eugen sein politisches Ansehen präsentierte, zum dominierenden Hauptschloß erhoben wurde.

Der mit beträchtlichem finanziellen und auch zeitlichen Aufwand verbundene Planwechsel verlegte den Schwerpunkt der mit der Vorstadtanlage verbundenen Aussage auf die Stellung des Prinzen Eugen als Staatsmann. Den Anstoß dazu dürften der 1714 unterzeichnete Frieden von Rastatt und die im Juni 1716 angetretene Statthalterschaft der österreichischen Niederlande gegeben haben. Die Friedensverhandlungen von Rastatt stellten eine große diplomatische Herausforderung dar, da die beiden Bündnispartner Habsburgs, England und Holland, im Jahr zuvor in Utrecht einen Separatfrieden mit Frankreich abgeschlossen hatten und das Reich nicht in der Lage gewesen wäre, den Krieg gegen Frankreich mit Aussicht auf Erfolg alleine weiterzuführen. Prinz Eugen erwies sich bei den mit Villars im Rastatter Schloß geführten Verhandlungen als geschickter Diplomat. Gemäß der Charakterisierung von Max Braubach war Rastatt das Meisterstück des Prinzen Eugen als Staatsmann und Diplomat und darin den militärischen Glanzleistungen von Zenta (1697) und Turin (1706) ebenbürtig.[74] Als Anerkennung für seine Verdienste im Spanischen Erbfolgekrieg und um den Frieden von Rastatt bekam Prinz Eugen im Juni 1716 die Statthalterschaft der nunmehr österreichischen Niederlande übertragen. Die neue Aufgabe der Verwaltung eines Landes von der Größe und der wirtschaftlichen Bedeutung der österreichischen Niederlande war mit einem Zuwachs an Prestige und mit sehr hohen jährlichen Einkünften verbunden.[75]

Die dem girardschen Planwechsel zu entnehmende Absicht, das der politischen Repräsentation dienende Obere Belvedere in Szene zu setzen und das der persönlichen Repräsentation dienende Untere Belvedere in seiner Bedeutung zurückzunehmen, wirkte sich einige Jahre nach Fertigstellung des Oberen Belvedere in beiden Gebäuden auf die Appartementnutzung aus. Zu einem nicht genau bekannten Zeitpunkt wurde im Unteren Belvedere das Wohnappartement im stadtseitigen Eckpavillon des Galerieflügels aufgegeben (Abb. 126). Das ehemalige private Schlafzimmer, dessen ursprüngliche Funktion aus dem Thema des Deckenreliefs und der Anordnung der Nebenräume hervorgeht, wurde zu dem durch Salomon Kleiner überlieferten Konversationszimmer umgestaltet. Da um 1727/28 adelige Besucher auf Kavalierstour nicht mehr durch das Untere Belvedere geführt wurden, liegt die Annahme nahe, daß das Untere Belvedere zu dieser Zeit in der öffentlichen Repräsentation des Prinzen Eugen keine Rolle mehr spielte. Allem Anschein nach war es zum privaten Wohngebäude umgewidmet worden, in dem Prinz Eugen ungestört die unmittelbare Nähe zum Garten genießen konnte. Als Wohnappartement dürfte das ursprüngliche Paradeappartement im Mittelpavillon gedient haben, da dasjenige im Galerieflügel damals ja nicht mehr bestand.[76]

Ihr Gegenstück im Oberen Belvedere fanden die Veränderungen im Unteren Belvedere in der Aufgabe des Wohnappartements zu einem gleichfalls nicht genau bekannten Zeitpunkt vor der

Besichtigung durch Küchelbecker in den Jahren 1727/28. Die Veränderung im Oberen Belvedere geht daraus hervor, daß in dem als Garderobe des Appartement de commodité zu rekonstruierenden Raum zwischen privatem Schlafzimmer und Bibliothekskabinett ein Bilderkabinett zur Bereicherung des Paradeappartements eingerichtet wurde (Abb. 168).[77] Seither diente das obere Gebäude nicht mehr zum privaten Wohnen, sondern nur noch Audienzen, Amtsgeschäften und der repräsentativen Geselligkeit, der im Oberen Belvedere besonders viele Räume gewidmet waren. Die geläufige Ansicht, der zufolge Prinz Eugen im Unteren Belvedere wohnte und im Oberen Belvedere repräsentierte, wird durch die vorstehende Analyse bestätigt. Allerdings war diese Art der Funktionsaufteilung nicht von Anfang an vorgesehen, sondern geht auf erst nach der Fertigstellung des Oberen Belvedere vorgenommene Veränderungen zurück.

Mit dem Oberen Belvedere als nunmehr einzigem Repräsentationsgebäude des Gartens stand für Audienzen im Vorstadtgarten nur noch die nach dem habsburgischen Zeremoniell und dem Wiener Ausstattungstyp gestaltete Raumfolge zur Verfügung. Eine Präferenz des habsburgischen Zeremoniells von Seiten des Prinzen Eugen darf man daraus allerdings nicht ableiten. Knapp vor den zu rekonstruierenden Nutzungsverschiebungen innerhalb der beiden Belvederegebäude war ja im höherrangigen Stadtpalais das Audienzzimmer durch die Anbringung der Kriegskunstserie aufgegeben und das französisch ausgestattete Paradeschlafzimmer zum einzigen Empfangszimmer erhoben worden.

Feldherrenikonographie als Ausdruck eigenständiger Leistung und als Mittel zur Legitimierung von Pracht

Präsentation des Hauses Savoyen in den Bildprogrammen von Stadtpalais und Belvedere

Es ist bemerkenswert, welch auffallend geringe Rolle innerhalb der Bau- und Ausstattungstätigkeit des Prinzen Eugen seine Zugehörigkeit zum regierenden Haus Savoyen spielte. Da Prinz Eugen sich gerade durch seine herzogliche Abstammung vom zwar an Grundbesitz reichen, aber nicht regierungsfähigen Wiener Adel abhob[78], hätte die Alludierung auf das Haus Savoyen für ihn ein naheliegendes Mittel zur Selbstbehauptung im Wiener Adelsgefüge sein können, insbesondere nachdem Savoyen 1713 zur Königswürde aufgestiegen war. Statt jedoch für seine Person vom Glanz seiner Abstammung Gebrauch machen zu wollen, stellte Prinz Eugen selbstbewußt seine persönlichen, aus eigener Kraft errungenen Verdienste in den Mittelpunkt der Bildprogramme.

Die selbstbewußte Zurschaustellung der eigenen Leistung zeigt sich am eindrücklichsten in den großen Sälen seiner Wiener Wohnsitze. Der große Saal war in der Regel jener Ort, an dem mittels allegorischen Deckengemälden, Ahnenproben und Heraldik ein auf den Bauherrn und seine Abstammung bezogenes Pro-

gramm entfaltet wurde.[79] Der große Saal bot sich dafür in mehrfacher Hinsicht an. Er bildete nicht nur das architektonische Zentrum des Gebäudes und verhalf dadurch den dargestellten Inhalten zu besonderem Gewicht, sondern man erreichte mit ihm auch ein breiteres Publikum, nämlich die wartenden Gefolgsleute, die nicht zur Audienz vorgelassen wurden und sich im großen Saal, nach dem verhältnismäßig raschen Durchschreiten von Vestibül und Treppenhaus, erstmals längere Zeit aufhielten.

Der große Saal des Stadtpalais stand ganz unter dem Motto der militärischen Heldentaten des Prinzen Eugen. Sie wurden an den Wänden in epischer Breite durch Schlachtengemälde vorgeführt und an der für Bildprogramme den prominentesten Ort darstellenden Decke durch die Heldentaten des Herkules mythologisch überhöht. Der einzige uns bekannte Hinweis auf das Haus Savoyen erfolgte in indirekter Weise über die übergroße Darstellung der Befreiung von Turin (1706) an der Stirnwand des Saales gegenüber des Haupteingangs (Abb. 21). Mit der Darstellung dieser Entsatzschlacht verband Prinz Eugen in erster Linie den selbstbewußten Hinweis auf die Tatsache, daß Savoyen die erfolgreiche Verteidigung seiner Selbständigkeit nicht zuletzt den militärischen und politischen Verdiensten seiner Person verdankte; die prominente Abstammung des Prinzen trat dahinter zurück. Über den heraldischen Apparat des Raumes sind wir nicht unterrichtet, möglicherweise gab es am Kamin ein Wappen, da Kamine traditionelle Anbringungsorte für Wappen waren.

Auch im großen Saal des Unteren Belvedere (Abb. 129–130 und Taf. 10) wurde Prinz Eugen einzig durch seine militärischen Erfolge vergegenwärtigt, die hier als Grundlage für das friedliche Wirken Apolls als Musenführer dargestellt wurden. Wappen gab es keine, statt dessen thronten über den Kaminen gefesselte Türken auf Trophäenbündeln. An der Decke empfing der mit Prinz Eugen zu identifizierende jugendliche Held als Belohnung für den Sieg von Peterwardein die päpstlichen Ehrengaben. Die bedingungslose Loyalität gegenüber dem Kaiserhaus, die Prinz Eugen auf dem Schlachtfeld und in der Außenpolitik zu wiederholten Malen demonstriert hatte, kam in der untergeordneten Stellung des jugendlichen Helden gegenüber dem mit dem Kaiser zu identifizierenden Apoll zum Ausdruck. Diese Unterordnung knüpfte an das Paradeappartement des Stadtpalais an, wo Prinz Eugen ja stets als Herkules im Dienst des Kaisers dargestellt war.

Für den großen Saal des Oberen Belvedere (Abb. 169) sah Prinz Eugen zunächst ebenfalls die durchaus selbstbewußte Beschränkung auf seinen Ruhm als Feldherr und die immerwährende Loyalität gegenüber dem Kaiser als zentrale Themen vor. Als Carlo Innocenzo Carlone im Sommer 1720 das im Folgejahr zu malende Deckenfresko des großen Saals mit Prinz Eugen vor Ort besprach, erhielt er offenbar den Auftrag für eine Aufnahme des Herkules in den Olymp, wie sie bereits seit 1698 im Audienzzimmer des Stadtpalais zu sehen war. Zu diesem Thema hat sich die Vorzeichnung Carlo Innocenzo Carlones erhalten.[80] Zur Ausführung gelangte 1721 jedoch der ewige Ruhm des Hauses Savoyen, gemehrt durch die feldherrlichen Verdienste des Prinzen Eugen (Taf. 13). Mit diesem

Fresko ließ sich Prinz Eugen erstmals in seinen Wiener Palais dezidiert als Vertreter des Hauses Savoyen darstellen. Die Programmänderung führte ein Thema aus, das im Saal des Stadtpalais durch die Darstellung der Befreiung Turins bereits angeklungen war: den Nutzen, den das Haus Savoyen aus den Heldentaten des Prinzen Eugen hatte ziehen können. Wiederum sollte nicht die hochherrschaftliche Abstammung den Glanz des Prinzen Eugen erhöhen, sondern es waren die von Prinz Eugen als Einzelperson erbrachten Leistungen, die den Glanz des Hauses Savoyen erhöhten.

Die Erkenntnis, daß nicht das Haus Savoyen, sondern die Leistungen des Prinzen Eugen das Hauptthema des großen Saales abgeben, trägt zum Verständnis der Ölgemälde über den Kaminen bei. Hier wurden nicht etwa prominente Vorfahren des Prinzen oder gar der regierende Herzog von Savoyen und König von Sardinien dargestellt,[81] sondern lebensgroße Tiere aus der Menagerie. Die exotischen Tiere im Besitz des Prinzen Eugen, die ja auch in den Supraporten des ranghöchsten Raums des Oberen Belvedere, im Audienzzimmer, dargestellt waren (Abb. 172), zeugten von den weitgespannten Verbindungen politischer und freundschaftlicher Art sowie von dem zu diesem späten Zeitpunkt enormen Reichtum des Prinzen Eugen. Als Dekor der gemeinhin für gewichtigere Themen vorgesehenen Saalkamine dürfte das Sujet von den Zeitgenossen dennoch nicht ganz ohne Überraschung wahrgenommen worden sein.[82]

Außerhalb der großen Säle der drei Wiener Bauten hielten sich die auf das Haus Savoyen anspielenden Elemente ebenfalls in Grenzen. Das Reiterporträt des Thomas Franz von Savoyen-Carignan hatte in der Galerie des Stadtpalais zwar einen hochrangigen Platz bekommen, wurde jedoch durch seine Aufhängung in der Galerie eindeutig der Gemäldesammlung zugerechnet. Für die Repräsentation des Prinzen Eugen im diplomatischen Zeremoniell war es ohne Bedeutung. Auf die Möglichkeit, seine Herkunft in Form einer Ahnengalerie darzustellen, hat Prinz Eugen ebenso verzichtet wie auf die Beauftragung savoyischer Künstler. Umfangreiche heraldische Anspielungen scheint es in den Paradeappartements des Prinzen Eugen nicht gegeben zu haben. Für das Goldkabinett des Stadtpalais überliefert Salomon Kleiner eine Tischplatte mit dem savoyischen Wappen (Abb. 41), doch diente das Wappen in den Gebäuden des Prinzen Eugen lediglich der standesüblichen Kennzeichnung.

Trophäendekor zur Legitimierung der Pracht

Eine Konstante innerhalb der Architektur des Prinzen Eugen bildete die Vergegenwärtigung seines Feldherrenstatus. Die militärische Profession des Prinzen Eugen beherrschte als Trophäendekor von der Fassade über die Treppenhäuser und die großen Säle bis hin zu den Decken der Paradeappartements alle repräsentativen Bereiche von Stadtpalais und Belvedere. Im großen Saal des Stadtpalais wurde sie durch den Schlachtenzyklus zudem anschaulich dargestellt. In den Deckengemälden wurde ihr eine mythologische Überhöhung zuteil, sei es durch die Parallelisierung des Prinzen Eugen mit Herkules, wie

in den Paraderäumen des Stadtpalais, oder durch die Parallelisierung des Prinzen Eugen mit dem von Göttern umworbenen Helden mit Feldherrenstab, wie im Oberen Belvedere. Im Vorstadtgarten wurde die Feldherrenikonographie möglicherweise durch die Anlehnung des Oberen Belvedere an das Wiener Neugebäude gesteigert, einem Bau, der in Wien zum Symbol der überwundenen Türkengefahr geworden war. Mit den allgegenwärtigen Anspielungen auf den Feldherrenruhm war die allgemeingültige Aussage verbunden, daß erfolgreiche Kriegsführung Frieden verheißt, der wiederum die Grundlage für das Gedeihen von Kunst und Wissenschaft darstellt.

Im besonderen Fall der überaus prächtig ausgestatteten Anlagen des Prinzen Eugen ließ die nachdrücklich vorgetragene Feldherrenikonographie die Repräsentation der Person des Hausherrn hinter der seiner Verdienste zurücktreten. Es waren die im Dienst des Kaiserhauses vollbrachten militärischen und politischen Leistungen, die die enorme Prachtentfaltung der beiden in der Residenzstadt in unmittelbarer Nähe des Kaisers errichteten Wohnsitze legitimierten. Prinz Eugen war der seinerzeit prominenteste Vertreter jenes vom Absolutismus geforderten Feldherrentypus, der nicht versuchte, die in Staat und Armee zu gewinnende Macht für sich und seine persönlichen Ziele zu nutzen, sondern sich dem Führungsanspruch des Herrscherhauses vorbehaltlos unterordnete.[83] Er war als Heerführer, Politiker und Diplomat eine Hauptstütze der habsburgischen Monarchie. Mit Größe, Pracht und dem stets gegenwärtigen Trophäendekor brachte er dies in seinen Wiener Wohnsitzen überzeugend zum Ausdruck.

Anmerkungen:

1 Pillich 1955/56. Das von Pillich zusammengestellte Œuvre Jean Trehets konnte neuerdings durch die 1716 bezeugte Entwurfstätigkeit Trehets für die Gartenanlagen des Augustiner-Chorherrenstiftes Herzogenburg in Niederösterreich ergänzt werden (Oppitz/Weigl 2003, S. 171 und 181–183).

2 Ein weiteres Beispiel stellt der 1708 begonnene Schönborngarten in der Wiener Alservorstadt dar (zuletzt Seeger 1999), der in der Anordnung der Gartenelemente und den Broderiemustern die Kenntnis des französischen Gartens voraussetzt, in der durchgehend architektonischen Begrenzung hingegen, die durch die Rezeption römischer Grotten- und Brunnenanlagen bereichert wurde, der italienischen Tradition des architektonischen Gartens folgt.

3 Zur lombardischen Statthalterschaft des Prinzen Eugen, zu der nur wenige Quellen vorliegen: Braubach 1964, Bd. 2, S. 176–179.

4 Montesquieu 1894 [1728], Bd. 2, S. 5.

5 Montesquieu 1894 [1728], Bd. 2, S. 5–6: *La maison est belle, et il y a deux très beaux appartements. Il y a des pièces, dans ces appartements, si ornées et si finies qu'il est impossible d'y rien ajouter de mieux. Peut-être le sont-elles trop. D'ailleurs, la façade de cette maison est de mauvais goût: pleine de petites choses et de colifichets.*

6 Heinz 1967, S. 70-73; Knall-Brskovsky 1986, S. 421; Lorenz 1987, S. 224.

7 Braubach 1963, Bd. 1, S. 267.

8 Braubach 1963, Bd. 1, S. 271, 292 und 304–305.

9 Braubach 1963, Bd. 1, S. 305.

10 Einen Versuch, die finanzielle Situation des Prinzen Eugen nach Zenta zu rekonstruieren, bei Braubach 1963, Bd. 1, S. 280–281.

11 Perger 1986, S. 69. Zur Bezahlung der Summe nahm Prinz Eugen Hypotheken auf die Grundstücke des Stadtpalais auf (ebd.).

12 Ybl 1926, S. 111.

13 Braubach 1963, Bd. 1, S. 281.

14 Braubach 1963, Bd. 1, S. 292–293.

15 Braubach 1963, Bd. 1, S. 270.

16 Zu Beduzzi und dessen Einfluß auf Hildebrandt in knapper Form: Rizzi 1986; allgemein zu Beduzzi: The Dictionary of Art, 3 (1996), S. 488 (Wilhelm Georg Rizzi).

17 Irmscher 1991, S. 102.
18 Wien, Albertina, HB 113.
19 Krasa 1986, S. 294.
20 Fleischer 1910, S. 194.
21 Vliegenthart 1995 (die Kenntnis dieser Publikation verdanke ich Christian Witt-Dörring, Wien); vgl. auch Barock 1999, Kat.-Nr. 282 (Franz Wagner).
22 Vliegenthart 1995, S. 34.
23 Lorenz 1989, S. 14; vgl. auch Grimm 1978, S. 92.
24 Lorenz 1989, S. 20.
25 Die von Bologneser Künstlern seit 1702 besorgte Deckenfreskierung der Paradeappartements in der Rastatter Residenz (Grimm 1978, S. 90–95) ist ein lehrreiches Beispiel dafür, daß zu jenem Zeitpunkt plastischer Stuck als unabdingbar für ein Paradeappartement im Reich angesehen wurde. Auf der Seite des Markgrafen wurden im Appartement de parade die figürlichen Fresken von teilvergoldeten Stuckrahmen eingefaßt. Auf der Seite der Markgräfin kam sowohl im öffentlichen als auch im privaten Appartement Quadraturmalerei zusammen mit plastisch stuckierten Eckkartuschen zum Einsatz, wobei im Paradeschlafzimmer dieser Dekorationstyp durch weiteren Stuckdekor bereichert wurde.
26 Zur Chronologie der Ausstattung im Stadtpalais Liechtenstein: Reuß 1998, S. 79–97, hier 84.
27 Reuß 1998, S. 83–84.
28 Zu dem Auftrag an Drentwett hat sich eine detaillierte, die Fensternischen aufzählende Abrechnung erhalten (Liechtenstein 1948, S. 131), aus der die Lage der insgesamt 6 Räume eindeutig hervorgeht. Einen Grundriß des ersten Obergeschosses bei Reuß 1998, Abb. 42. In der Abrechnung ist zwar nur für eines der Zimmer ausdrücklich von der Vergoldung der Lambris die Rede, da jedoch in allen Zimmern der Preis für die Bemalung eines Lambrisfeldes der gleiche war (3 Gulden), ist davon auszugehen, daß der auf Grotesken spezialisierte Drentwett seine Malereien auf allen Feldern auf Goldgrund anbrachte. Zur Ausstattung und Lokalisierung der Parade- und Wohnappartements im Stadtpalais Liechtenstein: Reuß 1989, S. 73–78.
29 Grimschitz 1959, S. 122, zitiert einen Brief des Generals Graf Johann Joseph Philipp Harrach an seinen Bruder Aloys Thomas Raimund vom 14. September 1729: *car pour les meubles, cheminés et fourneaus Monsieur le Fort y a fait merveille.* Weitere Belege für die Tätigkeit von Claude Le Fort du Plessy in Schloßhof bei Madritsch 1986, S. 79.
30 Wien, HHStA, Herrschaftsarchiv Hof an der March, Bd. 38 (= Inventar von 1736), fol. 21–27. Das Paradeappartement befand sich im Südflügel des Schlosses und wurde unter Kaiser Joseph II. umgestaltet. Eine Aufhellung der Farben im Vergleich zum Stadtpalais und den Belvederepalais machte sich in Schloßhof auch bei dem in hellen Tönen gehaltenen Stuckmarmor von Kapelle und Sala terrena bemerkbar.
31 Zur Ausstattung des ehemaligen Appartement de commodité im Nordflügel von Schloßhof, das mit seinen nußbaumfarbenen Lambris, stoffbespannten Wänden, weißen Stuckdecken und reliefgeschmückten Kaminjochen verhältnismäßig gut erhalten ist: Maurer 1890 und Madritsch 1986, S. 80–82.
32 Der Siegeszug der raumhohen, weiß-golden gefaßten Holzvertäfelung kommt in der von Jean-Baptiste Alexandre Le Blond vorgenommenen Erweiterung und Modernisierung des *Cours d'architecture* von Daviler zum Ausdruck (Daviler 1710, S. 340*1–340*2).
33 Wien, HHStA, Herrschaftsarchiv Hof an der March, Bd. 38 (= Inventar von 1736).
34 Braubach 1965, Bd. 5, S. 127 und Müller 1986, S. 46.
35 Braubach 1965, Bd. 5, S. 127–128 mit Anm. 31 referiert die am 7. September 1719 für den türkischen Botschafter abgehaltene Audienz nach einer Beschreibung, die dem französischen Hof in französischer Sprache zugesandt wurde.
36 Wiener Diarium, Anhang zu Nr. 802 vom 8.–10. April 1711.
37 Wiener Diarium, Anhang zu Nr. 1229 vom 11.–14. Mai 1715.
38 Schönwetter 1719, S. 55–58.
39 Braubach 1965, Bd. 5, S. 127–128 mit Anm. 31.
40 Wiener Diarium, Anhang zu Nr. 1745 vom 20.–23. April 1720.
41 Wiener Diarium, Anno 1724, Nr. 92 vom 15. November 1724 (= Empfang des tripolitanischen Gesandten am 13. November 1724) siehe zu diesem Empfang auch ausführlich Benedikt 1927, S. 301–302; Wiener Diarium, Anno 1727, Nr. 47 vom 11. Januar 1727 (= Empfang des tripolitanischen Gesandten am 9. Januar 1727); Wiener Diarium, Anno 1733, Nr. 26 vom 1. April 1733 (= Empfang des Gesandten von Tunis am 1. April 1733).

42 Die drei diplomatischen Rangstufen, nämlich die des Botschafters, die des Abgesandten oder Envoyé und die des Residenten, hatten sich bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts herausgebildet. Siehe hierzu ausführlich: Müller 1986, besonders S. 50.

43 Wiener Diarium, Anno 1727, Nr. 47 vom 11. Januar 1727 (= Empfang des tripolitanischen Gesandten am 9. Januar 1727).

44 Daß die Tür zum weiterführenden Raum geschlossen war, geht beispielsweise aus Salomon Kleiners Ansicht des Audienzzimmers im Oberen Belvedere hervor, die den Raum während dem Empfang eines türkischen Botschafters zeigt (Abb. 172). Vgl. auch Ottomeyer 1996, S. 11.

45 Zum Ablauf öffentlicher diplomatischer Audienzen in der Hofburg und der dortigen Nutzung der Paraderaumfolge: Graf 1997, S. 576–582.

46 Graf 1997, S. 582.

47 Graf 1997, S. 577 und 579.

48 Graf 1997, S. 579.

49 Vgl. dagegen Lorenz 1993, S. 297, der in der Herkulesthematik im Stadtpalais des Prinzen Eugen bestenfalls eine Leitlinie, kein durchdachtes Konzept erkennt.

50 Zum französischen Paradeschlafzimmer: Graf 1997, S. 573–575 und Burke 1996, S. 125–129.

51 Bedeutende Beispiele für grün spalierte Paradeschlafzimmer in Frankreich sind das Paradeschlafzimmer Fouquets in Vaux-le-Vicomte und das früheste, 1662 eingerichtete Paradeschlafzimmer Ludwigs XIV. in Versailles (Saule 1992, S. 140–141).

52 Benedikt 1927, S. 302. Benedikt stützt sich auf ein handschriftliches Protokoll mit dem Titel: *Relationes &, Protocol, extraet, über, die A, 1704, 1715, 1724, 1726, 1727, 1731, 1732 & 1733, an könl. kayl. Hofe zu Wienn anwesend geweste turckis. & africanischen Gesandtschaften* (Wien HHStA, HS weiß 507). Zu dem hier abgebildeten Entwurf Daniel Marots siehe den einleitenden Abschnitt zur Ausstattung des Stadtpalais.

53 Wiener Diarium, Nr. 1706 vom 6.–8. Dezember 1719 (= Festessen vom 7. Dezember 1719).

54 Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1129: *Schenkzimmer, so bei öffentlicher Tafelhaltung voll mit goldenen und silbernen Servicen besetzt ist.*

55 Den Einsatz von Tafelmusik beim Festessen des 7. Dezember 1719 dokumentieren das Wiener Diarium (Wiener Diarium, Nr. 1706 vom 6.–8. Dezember 1719) und die Helden-Thaten (Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 105).

56 Das Tafelsilber des Prinzen Eugen wurde zum Zeitpunkt seines Todes auf einen Wert von 300.000 Gulden geschätzt (Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1153). Anläßlich der Eroberung von Belgrad im August 1717 entwarf der bereits mit den Goldschmiedearbeiten für das Untere Belvedere betraute Pariser Goldschmied Claude Ballin unaufgefordert verschiedene Stücke für Prinz Eugen. Dies geht aus einem noch im ungarischen Feldlager verfaßten Dankesschreiben des Prinzen Eugen hervor (Briefentwurf des Prinzen Eugen vom 4. Oktober 1717 [im Feldlager Semlin] an Ballin in Paris [Wien, HHStA, Belgien DD-B, Verzeichnis 9, Bd. 32]: *Mons. Ballin. Je vous remercie du bon souvenir que vous me témoigniez par la solicitation que vous m'avez faite sur les heureux evenemens de la campagne. Mons. le Duc d'Aremberg m'ayant donné de fort beau dessin des differens ouvrages. Je les reconnoitray à mon retour à Vienne pour vous dire en suite mon sentiment sur ceux qui pourroient me convenir. Je suis Mons. Ballin Vôtre affectionné …*). Aufgrund dieser Entwürfe könnte Ballin den Auftrag für einen prunkvollen Tafelaufsatz und ein Tafelservice bekommen haben, die beide durch den dem Künstler gewidmeten Nachruf in der Pariser Zeitung Mercure de France überliefert sind (*Mercure de France dédié au Roi*, Mai 1754, S. 156–159 [= Mercure de France, Bd. 66, janvier-juin 1754, Nachdruck Genf 1970, S. 264–265], hier 157: *Il* [Claude Ballin] *a fait pour le Prince Eugene de Savoye, qui l'estimoit singulierement, un surtout, des corbeilles richement ornées, & un candelabre d'argent, qu'on a fort admirés, sans parler d'un service qui montoit à trois mille marcs. Ce Prince fut si satisfait de tous ces morceaux, qu'il l'honora d'une gratification.*).

57 Wiener Diarium, Anno 1731, Nr. 47 vom 13. Juli 1731. Das Gebäude wird als *Seiner Durchl. prächtigen Sommer=Pallast* bezeichnet. Zitate aus der Audienzbeschreibung, die der bayerische Diplomat Franz Hannibal von Mörmann nach München geschickt hat, bei Braubach 1965, Bd. 5, S. 128. Benedikt 1927, S. 305, führt für das Belvedere zusätzlich die im Mai 1727 abgehaltene Abschiedsaudienz für den tripolitanischen Gesandten an. Das Belvedere als Ort der Audienz läßt sich jedoch quellenmäßig nicht belegen. Dem Wiener Diarium war das Ereignis keine Erwähnung wert. In dem handschriftlichen Protokoll zu den türkischen Audienzen am Wiener Hof (Wien HHStA, HS weiß 507) sind nur die

Ergebnisse der Audienz festgehalten, nicht ihr Ort und ihr genauer Ablauf (ebd., fol. 65/66). Die dazugehörende Antrittsaudienz fand am 9. Januar 1727 im Stadtpalais statt (Wiener Diarium, Anno 1727, Nr. 47 vom 11. Januar 1727).

58 Siehe oben den Abschnitt zur Ausstattung des Paradeappartements im Oberen Belvedere.

59 Nach derzeitigem Kenntnisstand fand vor 1729, dem Entstehungsjahr der Vorzeichnung zum Audienzzimmer des Oberen Belvedere, im Oberen Belvedere keine Audienz für einen türkischen Botschafter statt. Aufgrund des im einleitenden Kapitel herausgestellten erzählerischen Zugs des Belvederestichwerks ist zu vermuten, daß Salomon Kleiner die Szene frei erfunden und zur Illustration der staatsmännischen Aufgaben des Prinzen Eugen hinzugefügt hat.

60 Die hier in knapper Form gegebene Interpretation des Deckenprogramms fußt auf Aurenhammer 1969, S. 38–40 und auf Barock 1999, Kat.-Nr. 161 (Wolfgang Prohaska).

61 Vgl. hierzu die knappen Erläuterungen bei Norbert Elias zur Funktion des Paradeappartements in Frankreich (Elias [6]1992, S. 83).

62 Zur Datierung der Prinz Eugenschen Kriegskunstserie: siehe oben im Abschnitt zur Ausstattung der offiziellen Antichambre im Stadtpalais.

63 Sollte die im Abschnitt zur Ausstattung der offiziellen Antichambre begründete Vermutung, bei den vier in piemontesischem Privatbesitz befindlichen Zwischenfensterstücken der Kriegskunstserie handele es sich um die Stücke aus dem Stadtpalais des Prinzen Eugen, zutreffen, dann waren die Trumeauspiegel des Audienzzimmers nach Anbringung der Kriegskunstserie nicht mehr zu sehen.

64 Pöllnitz 1735 [1729], S. 228: *Dans deux chambres attenantes, on voit de très riches Tapisseries faites par Devos à Bruxelles, dans lesquelles cet Ouvrier a représenté avec beaucoup de correction les Arts Militaires. La chambre de lit qui fuit* ...; und ders. 1737 [teilweise vor 1729], S. 31–32.

65 Wiener Diarium, Anno 1727, Nr. 47 vom 11. Januar 1727 (= Empfang des tripolitanischen Gesandten am 9. Januar 1727).

66 Keyßler 1741 [1730], S. 936.

67 Der folgende Bericht nach Braubach 1965, Bd. 5, S. 127 mit Anm. 28.

68 Die auszeichnende Kraft des Kaminjochs kommt auch bei der durch Julius Bernhard von Rohr überlieferten Behandlung von Kaminen während Friedensverhandlungen zum Ausdruck. Damit keiner der Beteiligten einen ranghöheren Platz als die anderen einnehmen könne, seien bei diesen Anlässen Kamine und Spiegel zugehängt worden (Rohr 1733, S. 523; auf diese Textstelle macht Polleroß 1999, S. 308 aufmerksam).

69 Braubach 1965, Bd. 5, S. 129–131.

70 Zur Funktion des Appartement de société: Elias [6]1992, S. 82–84.

71 Pöllnitz 1735 [1729], S. 229–230.

72 Die Analyse der Raumfunktionen im Kernbau von Schloß Charlottenburg anhand der erhaltenen Inventare bei Meiner 1999.

73 Neubauer 1980, Abb. 16.

74 Braubach 1964, Bd. 3, S. 226.

75 Zur Statthalterschaft der Niederlande, von der Prinz Eugen am 6. Dezember 1724 zurücktrat: Braubach 1964, Bd. 4, S. 121–215. Die jährlichen Einkünfte wurden auf etwa 200.000 Gulden geschätzt, was etwa zwei Drittel seiner auf 300.000 Gulden geschätzten gesamten jährlichen Einkünfte ausmachte (Braubach 1965, Bd. 5, S. 19).

76 Zu dieser These fügt sich der im Abschnitt zur Raumanordnung und Appartementeinteilung des Unteren Belvedere dargelegte Sachverhalt, daß das bei Salomon Kleiner verzeichnete Servis-Zimmer neben dem Speisesaal zur Linken des Marmorsaals noch zu Lebzeiten des Prinzen Eugen in eine Kapelle umgestaltet worden zu sein scheint.

77 Siehe zu dieser Argumentation den Abschnitt zur Appartementeinteilung des Oberen Belvedere.

78 Als Angehöriger eines regierenden Hauses kam Prinz Eugen der Titel *Altesse*, zu deutsch *Durchlaucht*, zu, wohingegen die anderen ‚gemeinen' Grafen als *Fürstengnaden* bezeichnet wurden, einen Titel, für den es keine französische Entsprechung gab (vgl. Montesquieu 1894 [1728], Bd. 2, S. 5; sowie Zedler 1734, Bd. 7, Sp. 1649).

79 Zur Bedeutung von großen Sälen am Beispiel von thüringischen Residenzen: Ulferts 2000.

80 Siehe Abschnitt zur Datierung des Oberen Belvedere. Eine besonders gute Abbildung der Zeichnung bei Voss 1961, Abb. 5.

81 Vgl. das Rastatter Schloß, wo die Ahnenbilder über den Kaminen allerdings erst

in der Mitte des 18. Jahrhunderts hinzugefügt wurden (Grimm 1978, S. 39). In Pommersfelden hingen über den Saalkaminen zunächst die Porträts von Kaiser Karl VI. und seiner Gemahlin Elisabeth Christine, die später durch Porträts des Hausherrn und einem seiner Vorfahren ausgetauscht wurden (Bott 1997, S. 7–8). In Göllersdorf befanden sich über den beiden Saalkaminen ganzfigurige Porträts des regierenden Kaiserpaars (Paulus 1982, S. 25 mit Abb. 66).

82 Die Ansicht, daß die Zeitgenossen das Sujet der Saalkamine im Oberen Belvedere mit Überraschung aufgenommen haben dürften, auch in Barock 1999, Kat.-Nr. 93 (Karl Möseneder). Im Speisesaal des Stadtpalais hing beim Tod des Prinzen Eugen über dem Kamin ein lebensgroßes Porträt Kaiser Karls VI. (Helden-Thaten 1739, Bd. 6, S. 1129).

83 Siehe hierzu Kunisch 1986, der den Feldherrentypus des Absolutismus erläutert und in diesem ebenfalls die Legitimation für die fürstliche Bautätigkeit des Prinzen Eugen sieht.

Zusammenfassung

Die vorliegende Untersuchung ist der Frage nach der Art und Weise gewidmet, in der sich Prinz Eugen von Savoyen (1663–1736), Feldherr und Staatsmann in habsburgischen Diensten, in Wien durch die beiden wichtigsten städtischen Bauaufgaben des Adels, das Stadtpalais und die Vorstadtanlage, präsentierte. Sie geht dabei sowohl hinsichtlich der Breite des zur Beantwortung der Frage herangezogenen Materials als auch in der Methodik über die bisherigen Forschungsarbeiten zu Bauten des Prinzen Eugen hinaus.

Das Stadtpalais des Prinzen Eugen und die seit dem Ankauf durch Maria Theresia im Jahre 1752 unter dem Namen *Belvedere* bekannte Vorstadtanlage wurden bislang ausschließlich unter künstlerbiographischen und ikonologischen Aspekten untersucht. Dies hatte zur Folge, daß sich bei den Gebäuden das Hauptaugenmerk auf die in ihrer Urheberschaft gesicherten Fassaden und auf jene Teile der Ausstattung richtete, die ein gewichtiges Bildprogramm umsetzten. Bei der Erforschung des Gartens standen das Skulpturenprogramm und Zuschreibungsfragen im Vordergrund. Die konzeptionelle Verbindung von Architektur und Garten wurde nur intuitiv, nicht analysierend wahrgenommen. Zur Vernachlässigung der zeitgenössisch überaus wichtigen, mit großem finanziellen Aufwand verbundenen Innenausstattung trug außer der Konzentration auf Künstlerpersönlichkeiten und Bildprogramme der Sachverhalt bei, daß die Innenausstattung schon im 19. Jahrhundert als ‚angewandte Kunst' von der ‚freien Kunst' der Architektur geschieden worden war und seither nicht mehr als im Zusammenhang mit der Architektur untersuchungswürdig angesehen, sondern separat als ‚Kunsthandwerk' betrachtet wurde. Im Gegensatz dazu zieht die vorliegende Schrift zur Beantwortung der eingangs gestellten Frage gleichrangig mit der Außenarchitektur sowohl Appartementeinteilung und Innenausstattung als auch die Gartengestaltung heran.

Die umfassende Beurteilung von Stadtpalais und Belvedere des Prinzen Eugen stützt sich auf eine architekturikonologische Methode, bei der Merkmale und Sachverhalte auf ihre typologische Herkunft und auf die möglicherweise damit einhergehende Bedeutung untersucht werden. Auf diese Weise sollten möglichst objektive Kriterien zur Rekonstruktion der zeitgenössischen Aussage dieser beiden Anlagen entwickelt werden. Dank der Popularität des Prinzen Eugen als Feldherr und Staatsmann, dem politischen Gewicht seiner Aufgaben und seinem ausgeprägten Repräsentationsbedürfnis ist die Wiener Bau-, Ausstattungs- und Gartenbautätigkeit des Prinzen Eugen überaus anschaulich dokumentiert und gut erhalten. Obwohl dies einen Ausnahmefall darstellt, dürften die Ergebnisse der Analyse auch für die künftige Erforschung

der städtischen Präsentation des Adels im Habsburgerreich nach der Belagerung Wiens im Jahre 1683 Bedeutung erlangen. Sie liefern Anhaltspunkte für das seinerzeit bestehende Repräsentationsniveau und können zugleich als Leitlinie zur anschaulichen Interpretation der zeitüblichen Mobilieninventare dienen.

Mit der fast gleichzeitigen Errichtung eines Stadtpalais in der Himmelpfortgasse und einer Vorstadtanlage am Ostrand der Vorstadt Wieden sowie in der Beauftragung der beiden beim Wiener Adel hochbegehrten, römisch geschulten Architekten Johann Bernhard Fischer von Erlach und Johann Lucas von Hildebrandt ordnete sich Prinz Eugen in die Wiener Gegebenheiten ein. Seine Erziehung in Paris im Umkreis des französischen Königshofes Ludwigs XIV. und seine europaweit gespannten politischen Verbindungen ermöglichten ihm jedoch, innerhalb der überkommenen Strukturen charakteristische Akzente zu setzen, die ihn einerseits als Glied einer französisch geprägten Dynastie, andererseits als erfolgreichen Feldherrn und Staatsmann auswiesen.

Zum Stadtpalais (Baubeginn 1696, 1708 erste, 1723 zweite Erweiterung) ergab die Auswertung der Schriftquellen und die typengeschichtliche Analyse der von Salomon Kleiner zwischen 1721 und 1724 gezeichneten Innenansichten, daß Prinz Eugen bei Baubeginn die für das habsburgische Zeremoniell kanonische Raumfolge vorsah. An ein Vorzimmer und ein Audienzzimmer schlossen in Enfilade eine halböffentliche Retirade und die privaten Gemächer, bestehend aus Schlafzimmer, Kabinett und Garderobe, an. Ausgestattet werden sollten die Räume zu jenem Zeitpunkt mit den in Wien üblichen Stuckdecken. Mit der 1698 getroffenen Entscheidung für einheitlich buntfarbig freskierte Zimmerdecken ging ein bis etwa 1702 sukzessive verwirklichter Planwechsel einher, bei dem an die Stelle von Retirade und privatem Schlafzimmer ein dem französischen Zeremoniell verpflichtetes Paradeschlafzimmer trat. Die Ausstattung des Paradeschlafzimmers war mit der nach einem Pariser Vorlagenblatt von 1699 geschaffenen *cheminée à la royale*, einer französischen Leuchtergarnitur und streng rechteckigen Groteskenbändern als französisch zu erkennen und setzte sich damit pointiert von der den Wiener Standards entsprechenden Ausstattung des Audienzzimmers ab. Das anstelle der privaten Gemächer errichtete Paradeschlafzimmer negierte nicht das nach habsburgischem Zeremoniell zu nutzende Audienzzimmer, sondern ergänzte es. Nach 1724 wurde das Audienzzimmer in seiner Funktion aufgegeben und in eine zweite Antichambre umgewandelt. Dies geht daraus hervor, daß in Antichambre und Audienzzimmer in gleicher Weise die Tapisserien der sogenannten Kriegskunstserie aufgehängt wurden.

Die in ihrer Gliederung in Oberes Belvedere, Unteres Belvedere und dazwischenliegendem Ziergarten im wesentlichen erhalten gebliebene Vorstadtanlage, die laut einem Kryptogramm in der Kapelle des Oberen Belvedere im Jahre 1723 fertiggestellt wurde, ist das Ergebnis mehrerer Planwechsel seit dem Ankauf des Grundstücks im November 1697. Zu diesen Planwechseln liefert die vorliegende Untersuchung neue Erkenntnisse. Nach Überlegungen zur Terrassierung des nach Süden ansteigenden Geländes wurde Anfang des

Jahres 1702 der Architekt Johann Lucas von Hildebrandt hinzugezogen. Die in diesem Jahr entstandene Gartenplanung ist durch den 1704 von Leander Anguissola und Jacopo Marinoni aufgenommenen Plan der Wiener Vorstädte überliefert. Sie bewegte sich sowohl hinsichtlich des architektonischen Terrassengartens italienischer Manier als auch hinsichtlich des Wohngebäudes mit aufgesockeltem Piano nobile und Freitreppe innerhalb der seinerzeit in Wien herrschenden Erwartungen. Zwischen 1708 und 1711 erfolgte ein Planwechsel, der anstelle des seitherigen groß dimensionierten Wohngebäudes am Rennweg ein Haupt- und ein Nebenwohngebäude vorsah. Das kleinere Wohngebäude hat sich in dem 1712 begonnenen Unteren Belvedere erhalten. Das größere Wohngebäude, das als eine planerische Vorstufe zum später errichteten Oberen Belvedere aufzufassen ist, sollte einer 1716 verfaßten Beschreibung zufolge am oberen Ende des architektonischen Terrassengartens in den Hang hineingebaut werden. Die Konzeption von zwei Wohngebäuden innerhalb eines Gartens war Wohn- und Repräsentationsvorstellungen verpflichtet, wie sie Ludwig XIV. im Park von Versailles mit seinen dort fernab vom Hauptschloß liegenden Retraiten eingeführt hatte. Formal blieb sie im Rahmen des in Wien seit der Planung Fischers von Erlach für den liechtensteinschen Garten (1688) etablierten langgesteckten Rechteckgartens mit je einem Gebäude zur Begrenzung der Schmalseiten.

Die endgültige, vollständig realisierte Planung des Belvederegartens begann mit der Beschäftigung des in den Diensten des bayerischen Kurfürsten Max Emanuel stehenden französischen Gartenarchitekten Dominique Girard von Januar bis Mai 1717. Die von Girard vorgenommene Umgestaltung des Terrassengartens in einen sanft abfallenden Hanggarten gemäß den die natürlichen Gegebenheiten des Geländes stärker berücksichtigenden Gartenbauprinzipien der französischen Régence bewirkte eine Verschiebung der Bedeutung der beiden Wohngebäude. Das Obere Belvedere wurde zu dem den Garten beherrschenden Bau, das Untere Belvedere hingegen zum Pavillon reduziert. Auf die Architektur des 1717 begonnenen Oberen Belvedere hatte Girards Umgestaltung insofern einen entscheidenden Einfluß, als der Bauplatz gegenüber der seitherigen Planung in Richtung Feld und damit auf nahezu horizontales Gelände verschoben wurde. Darüber hinaus dürfte Girard Pläne zur im Sommer 1717 errichteten fächerförmigen Menagerie vorgelegt und auf die Gestalt der Sala terrena im Oberen Belvedere Einfluß genommen haben.

Das Obere Belvedere folgt einem in Wien seit dem Auftreten Johann Bernhard Fischers von Erlach gängigen Lusthaustyp mit aufgesockeltem Piano nobile, vorgewölbtem Saal und eingezogenen Seitenfronten. Zum wiederholt vorgetragenen Zusammenhang mit dem französischen Landschloß Vaux-le-Vicomte konnte dargelegt werden, daß beide Gebäude auf die gemeinsame Wurzel der in der italienischen Renaissance entworfenen sogenannten Poggio-Reale-Varianten zurückzuführen sind. Vaux-le-Vicomte gehört mit der monumentalen Auffassung der Eckrisalite und deren Unterteilung in mehrere kleine Räume einer französischen, durch Kastellarchitektur mitbestimmten Entwicklungslinie

an, wohingegen das Obere Belvedere mit der in der Mitte gipfelnden Silhouette und den als gut durchlichtete Einzelräume genutzten Eckrisaliten einer in der römischen Villenarchitektur weiterentwickelten Linie zuzuordnen ist. Die innerhalb des aufgezeigten römisch-wienerischen Entwicklungsstrangs außergewöhnliche Ausbildung der Eckrisalite als Achtecktürme könnte auf eine bedeutungssteigernde Rezeption des kaiserlichen Renaissanceschlosses Neugebäude im Südosten von Wien zurückgehen, das der zu Beginn des 18. Jahrhunderts aktuellen Überlieferung zufolge an jenem Platz errichtet worden war, an dem Sultan Süleyman bei der ersten Türkenbelagerung im Jahre 1529 seine Zeltburg zurücklassen mußte. Dem Unteren Belvedere liegt hingegen im Mittelpavillon ein ebenerdiger Lusthaustyp zugrunde, für den die Vorbilder außerhalb von Wien und zwar insbesondere im Versailler Trianon de porcelaine liegen. Die beiden seitlichen Orangerieflügel dienten aus der Sicht der Gartenkonzeption dazu, das Lustgebäude auf die gesamte Gartenbreite auszudehnen.

In beiden Belvederepalais richtete sich Prinz Eugen je ein offizielles Appartement de parade und ein wohnliches Appartement de commodité ein. Entsprechend dem jeweils gewählten Lusthaustyp vertraten die beiden Paradeappartements verschiedene Ausstattungstypen und erfüllten damit verschiedene Funktionen. Während Prinz Eugen im Unteren Belvedere das im Stadtpalais mittels buntfarbigen Decken und goldgrundigen Groteskenlambris verwirklichte französische Ausstattungsideal weiterführte, verließ er dieses Ideal im Oberen Belvedere zugunsten des in Wien gängigen Ausstattungsmodus mit weißen Stuckdecken und Einsatzbildern. Die repräsentativen Aufgaben des in einem Paradeschlafzimmer kulminierenden Paradeappartements des Unteren Belvedere beschränkten sich auf die standesgemäße, durch die Erziehung in Paris französisch geprägte Repräsentation des Prinzen Eugen, zumal der aus Wiener Sicht wenig repräsentative ebenerdige Lusthaustyp für ein ausgedehntes Empfangszeremoniell nicht geeignet gewesen wäre. Hingegen wurde das Paradeappartement des Oberen Belvedere, das sich aus zwei Antichambres, Audienzzimmer und Kabinett zusammensetzte, während der schönen Jahreszeit für staatstragende zeremonielle Handlungen genutzt, wie sie Prinz Eugen als Präsident des Hofkriegsrates beispielsweise mit dem Empfang der türkischen Botschafter vollzog.

Die anschauliche Überlieferung der etwa zur gleichen Zeit, durch zum Teil die gleichen Künstler und jeweils gänzlich neu, ohne ererbten und damit verpflichtenden Besitz ausgeführten Ausstattung des Stadtpalais und der beiden Belvederepalais ermöglicht es, in exemplarischer Weise die Hierarchie der verschiedenen Typen von Appartements zu studieren. In der Hierarchie am höchsten stand das von eleganten Samtspalieren und raumhohen Spiegeln geprägte Paradeappartement des Stadtpalais. Das 1708–10 mit dekorativen, thematisch wenig anspruchsvollen Tapisserien ausgestattete Appartement de commodité im Stadtpalais war im Rang etwas darunter angesiedelt, vertrat aber vor allem einen wohnlicheren Appartementtyp. Diese Einschätzung wird beispielsweise durch die Supraportengemälde gestützt, die sowohl im

Paradeappartement als auch im Wohnappartement, soweit dokumentiert, mythologische Sujets abbildeten. In der Hierarchie deutlich unterhalb des Stadtpalais blieben die Appartements in den beiden Gartenpalais, deren Supraporten lediglich Stilleben darstellten. In einer den Zeitgenossen leicht verständlichen Weise ließ die innere Ausgestaltung der Paradeappartements das Stadtpalais als hochoffiziellen Hauptwohnsitz des Prinzen Eugen, die beiden Belvederepalais hingegen als weniger gewichtigen Aufgaben dienende, dem Garten zugeordnete Nebenwohnsitze erkennen.

Die einschneidenden Planwechsel in Stadtpalais und Belvedere der Jahre 1698, um 1708 und 1716/17 gehen mit wichtigen Stationen im Werdegang des Prinzen einher (Sieg von Zenta [1697], Antritt der lombardischen Statthalterschaft [1707], Friedensschluß von Rastatt [1714] und Ernennung zum Statthalter der österreichischen Niederlande [1716]). Bei jedem Wechsel wurden ambitioniertere und individuellere Ziele angestrebt. Unbeschadet der sukzessiven Steigerung im Anspruch unterlag die Selbstdarstellung des Prinzen Eugen mittels seiner Wiener Wohnsitze einer im wesentlichen einheitlichen Zielsetzung. Konstanten waren das Bestreben des Prinzen, sich auf konzeptionell und materiell hohem Niveau in die Bautätigkeit des Wiener Adels einzuordnen, seine die Pariser Erziehung zum Ausdruck bringende Ausrichtung an Paris und die mit seinen weitgespannten militärischen und politischen Verbindungen einhergehende Vielfalt in der Provenienz einzelner Ausstattungsstücke. Auffallend ist, daß die Zugehörigkeit zum regierenden Haus Savoyen in der Repräsentation des Prinzen Eugen kaum eine Rolle spielte. Er strich dadurch unmißverständlich die Eigenständigkeit seiner Verdienste heraus. Seine bedingungslose Loyalität zum Kaiserhaus, die ihm die enorme Prachtentfaltung seiner Wiener Wohnsitze ermöglichte, wurde durch die wiederholte Darstellung seiner Person als Herkules oder als jugendlicher Held im Dienste Jupiters beziehungsweise Apolls sowie durch den allgegenwärtigen Trophäendekor zum Ausdruck gebracht.

Synchronoptische Übersicht

Jahr	*Lebensdaten und Politik*	*Baugeschehen und Ankäufe*
1663	18. Oktober 1663, Prinz Eugen Franz von Savoyen-Carignan-Soissons wird in Paris geboren.	
1678	Prinz Eugen erhält die niederen Weihen.	
1683	Vergebliche Bewerbung um Aufnahme in die französische Armee; von Kaiser Leopold I. als Volontär in die kaiserliche Armee aufgenommen (29. August); Schlacht am Kahlenberg (12. September); Beförderung zum Oberst, eigenes Dragonerregiment (Dezember).	Prinz Eugen wohnt in Wien beim spanischen Botschafter Carlo Emanuele d'Este, Marchese di Borgomanero, in der Bankgasse.
1684	Prinz Eugen kämpft gegen die Türken; erfolglose Belagerung von Ofen.	
1685	Eroberung der Festungen Neuhäusel und Gran; Beförderung zum Generalfeldwachtmeister (Oktober).	
1686	Eroberung von Pest und Ofen unter dem Oberbefehl des Herzogs von Lothringen (September).	
1687	Schlacht am Berg Harsán bei Mohács; Prinz Eugen darf als Lohn für seine Tapferkeit dem Kaiser die Siegesnachricht überbringen.	Johann Bernhard Fischer von Erlach trifft nach mehrjähriger Ausbildungszeit in Rom und Neapel in Wien ein.
1688	Beförderung zum Feldmarschall-Leutnant (Januar); Verleihung des	

	Goldenen Vlies (Januar); Einkünfte aus zwei piemontesischen Abteien zugesprochen (März); Belagerung und Einnahme von Belgrad unter dem Oberbefehl des bayerischen Kurfürsten Max Emanuel (September); Prinz Eugen wird vor Belgrad schwer verwundet.	
1689	England und Holland, die seit 1688 durch die Oranier verbunden sind, treten dem Reichsbündnis gegen Frankreich bei; Prinz Eugen führt sein Regiment vom Winterlager in Schlesien an die Rheinfront.	
1690	Allianz zwischen Savoyen, Österreich und Spanien (Juni); Prinz Eugen wird zum General der Kavallerie ernannt (Juni) und nach Oberitalien abkommandiert; Belgrad wird von den Türken zurückerobert (Oktober).	
1691	Feldzug in Oberitalien und Savoyen.	
1692	Feldzug in Oberitalien und Savoyen.	
1693	Beförderung zum Feldmarschall (Mai), Feldzug in Oberitalien und Savoyen.	
1694	Feldzug in Oberitalien und Savoyen.	Kauf eines Gebäudes in der Wiener Himmelpfortgasse.
1695	Feldzug in Oberitalien und Savoyen.	Kauf des benachbarten Gebäudes in der Himmelpfortgasse; Tod des Marchese di Borgomanero (Oktober). Vermutlich im diesen Jahr Verpflichtung Johann Bernhard Fischers von Erlach als Architekten für das Stadtpalais.
1696	Feldzug in Oberitalien und Savoyen; Bündnis Frankreichs mit Savoyen (August); Neutralitätsvertrag für Italien in Vigevano (Oktober), die von Prinz Eugen geführten Kaiserlichen verlassen Oberitalien; von	Johann Bernhard Fischer von Erlach beginnt mit dem Treppenhaus im mittleren Teil des Grundstücks, die beiden Gebäude in der Himmelpfortgasse zu einem repräsentativen Stadtpalais umzubauen; Johann Lucas von Hildebrandt, der

	Oktober bis November hält sich Prinz Eugen in Mailand auf, wo er die Maler Marcantonio Chiarini und Andrea Lanzani kennengelernt haben dürfte.	zuvor im kaiserlichen Heer in Oberitalien als Militäringenieur gewirkt hat, trifft Ende des Jahres in Wien ein.
1697	Prinz Eugen wird zum Oberbefehlshaber der kaiserlichen Armee in Ungarn ernannt; Schlacht bei Zenta (11. September).	Ansuchen um Begradigung der Baulinie in der Himmelpfortgasse (Mai); Erteilung des Baukonsens (Juni); Kostenvoranschlag der Handwerker für die Fassade und die entlang der Fassade gelegenen Räume; vermutlich in diesem Jahr Bestellung von vier Supraportengemälden bei vier verschiedenen Bologneser Malern; Marcantonio Chiarini und Andrea Lanzani kommen aus Bologna und beginnen im großen Saal mit dem Deckenfresko; Ankauf eines großen Vorstadtgrundstücks am Rennweg (November).
1698	Prinz Eugen bricht Ende Juli zum Feldzug nach Ungarn auf und kehrt im Dezember zurück nach Wien.	Planwechsel bezüglich der Aufteilung und der Ausstattung des Paradeappartements im Stadtpalais; Chiarini und Lanzani freskieren die Decke des Audienzzimmers und fahren im Oktober zurück nach Italien; Ländereien am Zusammenfluß von Donau und Drau vom Kaiser als Geschenk erhalten (Juli); Kauf der Donauinsel Csepel und von Promontor (August); Beratungen mit Graf Luigi Ferdinando Marsigli über die Terrassierung des Belvederegartens (Sommer und Winter 1698/99).
1699	Frieden von Karlowitz mit dem Osmanischen Reich (Januar), Ende des 1683 ausgebrochenen Türkenkriegs. Prinz Eugen weilt erstmals das ganze Jahr über in Wien.	Vermutlich im Spätsommer Architektenwechsel von Johann Bernhard Fischer von Erlach zu Johann Lucas von Hildebrandt.
1700	Prinz Eugen besucht im Oktober seine ungarischen Besitzungen, weilt aber sonst in Wien. Beginn des Spanischen Erbfolgekriegs (November).	
1701	Feldzug in Oberitalien, Schlachten bei Carpi (Juli) und Chiari (September); Kriegsbündnis mit England und den Niederlanden (Haager Allianz) (September).	Spätestens in diesem Jahr: Verpflichtung Johann Lucas von Hildebrandts; Beginn der Planungen für Ráckeve auf Csepel; Giuseppe Facchinetti vergoldet die Türen im Paradeschlafzimmer des Stadtpalais sowie Teile des Kabinetts und bemalt

		Lambristafeln; vermutlich in diesem Jahr Bestellung einer weiteren Supraporte beim Bologneser Maler Giuseppe Maria Crespi.
1702	Handstreich von Cremona (Februar); Schlacht bei Luzzara (August); Tod von Eugens ältestem Bruder Ludwig Thomas vor der Festung Landau (August); Kurfürst Max Emanuel von Bayern verbündet sich mit Frankreich (September); Erklärung des Reichskriegs gegen Frankreich (September).	*Cheminée à la royale* im Paradeschlafzimmer in Arbeit; der Bologneser Maler Benedetto Gennari liefert sein Supraportengemälde für das Stadtpalais; Baubeginn in Ráckeve; erste Planung Hildebrandts für den Belvederegarten.
1703	Savoyen tritt dem österreichisch-englisch-niederländischen Bündnis bei; Ernennung zum Präsident des Hofkriegsrats (Juni) und Mitglied der Geheimen Staatskonferenz.	Ankauf des östlich benachbarten Hauses zur Erweiterung des Stadtpalais (März).
1704	Schlacht bei Donauwörth (Juli); Schlacht bei Höchstädt (August); Kurfürst Max Emanuel von Bayern geht ins französische Exil.	Erhebung des Stadtpalais zum Freihaus (= Steuerbefreiung) (November); Terrassierungsarbeiten im Belvederegarten; zur Vorbereitung des Linienwalls nehmen Anguissola und Marinoni die Wiener Vorstädte kartographisch auf.
1705	Tod Kaiser Leopolds I. (Mai); Joseph I. wird Kaiser; Schlacht bei Cassano an der Adda (August).	
1706	Entsatz von Turin (September). Prinz Eugen hält sich bis Dezember 1707 in Mailand und Turin auf.	Grundstückserweiterung für den Belvederegarten; der Stadtplan von Anguissola und Marinoni erscheint im Druck.
1707	Tod Ludwig Wilhelms von Baden-Baden (Januar); Prinz Eugen wird vom Reichstag zum Reichsfeldmarschall gewählt (Februar); die Franzosen räumen Oberitalien (März); Eugen wird zum Generalgouverneur von Mailand ernannt und hält dort im April feierlich Einzug. Rückkehr nach Wien im Dezember.	Prinz Eugen ersucht um Mitbenutzung einer kaiserlichen Wasserleitung für den Belvederegarten (Frühjahr).
1708	Schlacht bei Oudenaarde (Juli).	Baubeginn des östlichen Erweiterungsbaus des Stadtpalais; Prinz Eugen bittet

		den kaiserlichen Botschafter in England, Graf Johann Wenzel Gallas, ihm 55 Türschlösser anfertigen zu lassen (Juni); Prinz Eugen läßt in Turin oder Mailand Wandbespannungen und Möbel arbeiten (Juli); Prinz Eugen bezieht Porzellanteller für ein Service aus England (Juni) und läßt sich in England Silberteller und Besteck mit seinem Wappen fertigen (September); Grundstückserweiterung für den Belvederegarten (September); zweite Konzeption des Belvederegartens mit zwei Wohngebäuden (zwischen 1708 und 1711).
1709	Schlacht bei Malplaquet (September).	Prinz Eugen bestellt in Brüssel die Groteskentapisserien für das Konferenzzimmer im Stadtpalais (entweder März 1709 oder November 1710); Marcantonio Chiarini reist zum zweiten Mal nach Wien für die Ausmalung von Paradeschlafzimmer und Galerie des Stadtpalais (Herbst).
1710	Sturz Marlboroughs als Folge des Regierungswechsels in England (Oktober).	Prinz Eugen bezieht über den Grafen Gallas aus England karmesinroten Seidenstoff vermutlich für die Vorhänge der Galerie (April); Prinz Eugen läßt sich von Daniel Marot in Amsterdam eine Kanne, ein Gießbecken und zwei Zuckerdosen entwerfen und aus englischem Silber ausführen (Juni); zusätzlich entwirft Daniel Marot ein Handfaß und ein Gießbecken für Prinz Eugen (Juni).
1711	Türkischer Botschafter wird von Prinz Eugen im Stadtpalais empfangen (April); Tod Kaiser Joseph I. (April); Karl VI. wird Kaiser (Oktober); Vorfrieden zwischen England und Frankreich (Oktober); Graf Gallas wird als Botschafter in London abberufen (Oktober).	Prinz Eugen läßt sich aus England Entwürfe für nicht näher bezeichnete Einrichtungsgegenstände schicken (Juni).
1712	Marlborough in England aus allen Ämtern entlassen (Januar); Prinz Eugen in London (Januar-März).	Bezahlung der Groteskentapisserien des Konferenzzimmers (Februar); Baubeginn Unteres Belvedere.
1713	Frieden von Utrecht zwischen Frankreich, England und Niederlande, Herzog Vittorio Amedeo II. von Savoyen erhält mit dem Königreich Sizilien die Königswürde; Verkündung der Pragmatischen Sanktion (April).	Prinz Eugen bekommt von Emmanuel-Maurice de Lorraine, Prinz von Elbeuf, aus Neapel drei ganzfigurige antike Statuen geschenkt, für die er im Unteren Belvedere die Marmorgalerie einrichten läßt; Gesuch um die Regulierung der Bau-

		linie am Rennweg (Juli); Prinz Eugen möchte im Herbst seinen Garten bepflanzen lassen.
1714	Frieden von Rastatt, Beitritt Österreichs zum Frieden von Utrecht (März); Restitution Kurfürst Max Emanuels von Bayern.	Marmorkamine und Spiegel für das Untere Belvedere treffen in Wien ein (Januar); Prinz Eugen bestellt bei Claude Ballin in Paris eine Leuchtergarnitur sowie Kamingitter für das Untere Belvedere (Mitte oder Ende des Jahres).
1715	Rückkehr Max Emanuels nach München; Türkischer Botschafter wird von Prinz Eugen im Stadtpalais empfangen (Mai); Tod des französischen Königs Ludwig XIV. (September); Rücktritt des Prinzen Eugen als Statthalter der Lombardei (Dezember).	Marcantonio Chiarini trifft zum dritten Mal in Wien ein und malt im Unteren Belvedere die Scheinarchitektur im großen Saal und im Paradeschlafzimmer; exotische Obstbäume aus Neapel treffen bei Prinz Eugen in Wien ein; es wird an den Wasserspielen im Belvederegarten gearbeitet (September).
1716	Prinz Eugen wird zum Generalstatthalter der österreichischen Niederlande ernannt (Juni); Schlacht bei Peterwardein (August); Einnahme von Temesvár und Eroberung des Banats (Oktober); Prinz Eugen bekommt in Györ/Raab die päpstlichen Ehrengaben verliehen (November).	Besuch der flämischen Gesandtschaft in Wien (April); Martino Altomonte malt die Lunetten im Paradeschlafzimmer des Unteren Belvedere; weitere exotische Obstbäume aus Neapel; Teich und Felsgrotte der zweiten Planung des Belvederegartens werden fertiggestellt; Prinz Eugen läßt sich ins Feldlager nach Temesvár einen Gesamtplan des Belvederegartens schicken, vermutlich um mit dem soeben aus Paris zurückgekehrten Léopolde-Philippe Duc d'Arenberg darüber zu sprechen (Oktober); nochmalige Grundstückserweiterung des Belvederegartens (November).
1717	Geburt Maria Theresias, der ältesten Tochter Kaiser Karls VI. (Mai); Eroberung von Belgrad (August).	Dominique Girard hält sich von Januar bis Mai bei Prinz Eugen auf und erstellt eine neue Planung für den Belvederegarten gemäß den Gartenbauprinzipien der französischen Régence; Beginn der Terrassierung für den gänzlich ausgeführten Belvederegarten; Fertigstellung des Unteren Belvedere durch das Deckenfresko im großen Saal von Martino Altomonte; Baubeginn Oberes Belvedere; Errichtung der Menagerie (Juni) und der feldseitigen Auffahrt; Kauf der antiken Bronzestatue des betenden Knabens in Paris für das Stadtpalais.
1718	Frieden von Passarowitz (Juli), Österreich gewinnt Nordbosnien,	Baumlieferung für den Belvederegarten; Kapitelle für die Fassade des Oberen Bel-

	Nordserbien und die Kleine Walachei; Ende des 1716 begonnenen Türkenkriegs.	vedere; Schlosserarbeiten werden in Auftrag gegeben; Fenster werden gebaut; Marmorkamine werden in Brüssel gefertigt; indianische Stoffe für die Räume des Oberen Belvedere werden in Ostende angefordert (September).
1719	Antrittsaudienz des türkischen Botschafters bei Prinz Eugen im Stadtpalais (September).	Gaetano Fanti beginnt spätestens in diesem Jahr mit der Quadraturmalerei im Oberen Belvedere; Francesco Solimena wird in Neapel mit dem Altarbild der Kapelle des Oberen Belvedere und dem Deckengemälde des dortigen Goldkabinetts beauftragt.
1720	Im Vertrag vom Haag (Februar) erhält Österreich Sizilien, der Herzog von Savoyen wird mit Sardinien abgefunden, behält aber den Königstitel; Abschiedsaudienz des türkischen Botschafters bei Prinz Eugen im Stadtpalais (April).	Intarsienboden für das Spiegel-Goldkabinett des Oberen Belvedere beim Bamberger Kunstschreiner Servatius Brickard in Auftrag gegeben; Prinz Eugen bespricht mit Carlo Innocenzo Carlone die Figurenmalerei im Oberen Belvedere (Sommer).
1721		Carlo Innocenzo Carlone malt im Oberen Belvedere die figürlichen Deckenfresken (Juli bis September).
1722	Tod des Herzogs von Marlborough.	Prinz Eugen bestellt in Rom Marmortischplatten (Februar); Intarsienboden des Servatius Brickard wird im Goldkabinett des Oberen Belvedere verlegt (Frühjahr).
1723	Pragmatische Sanktion wird österreichisches Staatsgrundgesetz.	Carlo Innocenzo Carlone malt das Deckenfresko in der Kapelle des Oberen Belvedere; Fertigstellung des Oberen Belvedere gemäß dem Kryptogramm in der Kapelle; Erweiterung des Stadtpalais um fünf Achsen nach Westen für die Privatbibliothek des Prinzen Eugen; Tod Johann Bernhard Fischers von Erlach.
1724	Prinz Eugen tritt als Generalgouverneur der österreichischen Niederlande zurück (November).	Taburette und Kanapees treffen aus Brüssel für das Obere Belvedere ein (Mai); Ankauf der in Brüssel gewebten sogenannten ‚zweiten Kriegskunstserie' für das Stadtpalais (ohne Jahr).

1725		Kaiser Karl VI. schenkt Prinz Eugen die Herrschaft Obersiebenbrunn im Marchfeld (Januar); Dominique Girard sendet Pläne für den Garten von Obersiebenbrunn (Mai); Prinz Eugen erwirbt die Herrschaft Schloßhof im Marchfeld (Ende des Jahres).
1726		Prinz Eugen erwirbt zusätzlich zu Schloßhof die Herrschaften Engelhartstetten und Niederweiden im Marchfeld (September); Umbau von Schloßhof durch Johann Lucas von Hildebrandt (Architektur) und Claude Le Fort du Plessy (Innenausstattung).
1727		Umbau von Schloßhof.
1728		Umbau von Schloßhof.
1729		Umbau von Schloßhof ist fertiggestellt.
1730		Gartengestaltung in Schloßhof.
1731		Gartengestaltung in Schloßhof; erster Teil des Belvederestichwerks erscheint in Augsburg.
1732		Garten von Schloßhof ist fertiggestellt; Sala terrena des Oberen Belvedere droht einzustürzen und erhält vier Freistützen in Form von gewölbetragenden Atlanten (Winter 1732/33).
1733	Beginn des Polnischen Thronfolgekriegs (Österreich, Rußland, Preußen gegen Frankreich, Spanien und Sardinien).	Zweiter Teil des Belvederestichwerks erscheint in Augsburg.
1734	Prinz Eugen übernimmt den Oberbefehl an der Rheinfront (Frühjahr).	Dritter Teil des Belvederestichwerks und die Stichfolge zur Menagerie erscheinen in Augsburg.

1735	Wiener Vorfriede im Polnischen Thronfolgekrieg (Oktober), Prinz Eugen ist nicht beteiligt.	Vierter Teil des Belvederestichwerks erscheint in Augsburg.
1736	Hochzeit der Thronfolgerin Maria Theresia mit Franz Stephan von Lothringen (Februar); Tod des Prinzen Eugen am 21. April in seinem Stadtpalais in der Himmelpfortgasse; die alleinerbende Nichte Victoria von Savoyen-Carignan-Soissons trifft in Wien ein (Juli).	Fünfter und sechster Teil des Belvederestichwerks erscheinen in Augsburg.
1737	Österreich schließt sich dem 1736 von Rußland begonnenen Krieg gegen das Osmanische Reich an, wird jedoch im Gegensatz zu Rußland von den Türken geschlagen.	Siebter und achter Teil des Belvederestichwerks erscheinen in Augsburg; Schlachtenserie Jan van Huchtenburghs aus der offiziellen Antichambre von Schloßhof gelangt nach Turin; Karl VI. erwirbt die Bibliothek des Prinzen Eugen; die beiden ungarischen Herrschaften (Ráckeve und Bilje) fallen an das Kaiserhaus zurück; der sächsische Kurfürst und König von Polen Friedrich August III. kauft die drei ganzfigurigen Antiken aus der Marmorgalerie des Unteren Belvedere (nicht genau datiert); Obersiebenbrunn wird vom Wiener Erzbischof Kardinal Kollonitsch zurückerworben (nicht genau datiert).
1738	Hochzeit der Nichte Victoria von Savoyen-Carignan-Soissons mit dem Prinzen Joseph Friedrich von Sachsen-Hildburghausen (April); Ende des Polnischen Thronfolgekriegs.	Victoria schenkt dem Prinzen von Sachsen-Hildbunghausen die Herrschaft Schloßhof zur Hochzeit; neunter Teil des Belvederestichwerks erscheint in Augsburg.
1739	Österreich wird zum Frieden von Belgrad gezwungen; es verliert mit Ausnahme des Banats alle Eroberungen des Friedens von Passarowitz (1718).	Beschreibung des Stadtpalais in den Helden-Thaten erscheint im Druck.
1740	Tod Kaiser Karls VI.; Maria Theresia wird Königin von Böhmen und Ungarn.	Zehnter und letzter Teil des Belvederestichwerks erscheint in Augsburg.

1741		Ankauf der Gemäldesammlung (aus Belvedere und Stadtpalais) durch Carlo Emanuele III. für den Palazzo Reale in Turin.
1742	Kurfürst Karl Albrecht von Bayern wird als Karl VII. Kaiser.	Reiterporträt des Thomas Franz von Savoyen Carignan von Anthonis van Dyck gelangt nach Turin, ebenso ein Brustharnisch und Pistolen des Prinzen Eugen; vermutlich zur gleichen Zeit gelangt auch das Reiterporträt des Prinzen Eugen von Jacob van Schuppen nach Turin.
1743		
1744	Scheidung von Victoria von Savoyen-Carignan-Soissons und dem Prinzen von Sachsen-Hildburghausen.	Tapisserien der Merkurliebschaften gelangen nach Turin; die Herrschaft Schloßhof bleibt auch nach der Scheidung beim Prinzen von Sachsen-Hildburghausen.
1745	Kaiser Karl VII. stirbt; Franz von Lothringen-Toskana wird Kaiser (Franz I. bis 1765), Maria Theresia wird ‚Kaiserin' als Gemahlin Franz' von Lothringen-Toskana.	Tod Johann Lucas von Hildebrandts (November).
1746		
1747		
1748		Silberschmiedearbeiten aus dem Stadtpalais treffen in Turin ein.
1749		
1750		6 Kisten mit Porzellan und Kristall treffen in Turin ein, teilweise aus dem Besitz der Gräfin Starhemberg, die die Stücke offenbar zuvor aus dem Nachlaß des Prinzen Eugen vermutlich in der Absicht, eines der bei adligen Damen beliebten Porzellankabinette einzurichten, erworben hatte.

1751		Restliche Tapisserien aus dem Stadtpalais gelangen nach Turin (ohne Jahr).
1752	Victoria von Savoyen-Carignan-Soissons übersiedelt nach Turin, wo sie 1763 stirbt.	Verkauf von Stadtpalais und Belvedere an Maria Theresia (September).
1753		
1754		
1755		Maria Theresia kauft Schloßhof und Engelhartstetten vom Prinzen von Sachsen-Hildburghausen.

Quellenanhang

Dokument I

Turin, Archivio di Stato, Lettere principi diversi, Mazzo 73, Brief des Prinzen Eugen aus Wien an den zu diesem Zeitpunkt in Mailand weilenden savoyischen Diplomaten Conte Pietro di Mellarede vom 24. Juli 1708

Sino da Vienna ho inviato a Don Alessio[1] *il dettaglio, disegni, e misure proporzionate fatte dal mio Tapezziere, di come si devono terminare la Tapezzerie, e i mobili che hó ordinato, contenere. Nell'istessa hó replicato ultimamente acciò si concludesse quello che è stato da me determinato, stimando che meglio si accerteranno ai disegni, i mobili colà fatti che costì, se per il pagamento si potrà convenire con le pendite di codette mie Abbazie in più anni comme Ella mi propone al acconsentivo se nò si prenderà altra disposizione. Potrà Ella instanto Vedersi con il predetto mio segretario per concludere questa pendenze et affinché speditamente si dia mano allo travoglio* [frz. travail = Arbeit]. *La ringrazio della pena si è messa in … e con accertarla de mio particolare aggradimento resto con parzialissima stima …*

Dokument II, 1–45

1. Wien, KA, AFA 1708, Niederlande I–VIII, Karton 262, Brief des Grafen Johann Wenzel Gallas[2] an Prinz Eugen vom 29. Juni 1708 aus London

Les trois postes arrivées a la fois mardy passé m'apportent l'honneur de celle de V[ôtre] *A*[ltesse] *du 3*[er] *courr*[d]. *avec* *l'instruction pour le Serurier*[3], *par la quelle je vois, qu'au lieu de douçe serures, Elle en demande presentement 55, en tout que j'ay d'abord ordonnées, et V. A. sera servie aussy-tôt et le mieux qu'il se pourra; Les premieres 20 pieces couteront peut-être quelque chose de plus de celles que l'on a jusqu'icy envoyés dehors, sur tout à Vienne, mais aussy* [icy (?)] *doivent elles être quelque chose de particulier; il y a deux difficultés que j'ay encore rencontrées dans la dite instruction; la premiere: touchant la couronne qui étoit marqué dans le dessin N°. 1 et doit être rapportée sur les plus belles pieces; Car V. A. verra par le cy-joint papier, qu'il y en a de trois sorte, mais en attendant comme l'instruction porte que ce qui sera rapporté doit être fait selon le dessin envoyé, je l'ay ordonné ainsy. Si V. A. y trouve néanmoins à redire, Elle n'a qu'à me le marquer des aussy-tôt qu'Elle aura recu la presente* [poste] *et cela arrivera peut-être encore à tem*[p]*s pour y pouvoir faire le changement necessaire; et la seconde difficulté que je trouve est touchant les clefs, car il y a trois sortes de serrures, du premier rang il y en aura 20, du deuxieme 15 et du troisieme aussy 20 pieces, qui n'auront point de communication les unes avec les autres, mais il s'agit de scavoir, si le passe par tout, que j'ay apporté avec moy, doit servir pour les premieres 20 pieces seulement, ou pour le moins pour les 35 pieces à scavoir les 20 premieres et les 15 autres, ou pour tout les 55. Comme cela ne peut guere être une faute qu'il ouvre les 35 pourveu* [= pourvue] *que cela soit faisable, et que cela ne l'est pas pour tous les 55, j'ay ordonné qu'on regle ainsy, ou que le dit passe par tout ouvrira les 35 premiers et alors on n'en faira qu'un simple pour les 20 plus ordinaires, ou il ne pourra ouvrir que les 20 premiers, et alors chacque sorte aura son passe part tout separé.*

Il se fit derrierement une nouvelle vente des *porcelaine de japon*, *ou j'ay acheté des* *assiettes* *pour V. A. qui n'ont pas la veritable forme d'assiette comme sont ceux d'argent, mais l'ont comme ceux que j'ay envoyé au Comte de Sinzendorf*[4], *et sont au reste fort particulier, et du meilleure gout qu'on les ait peu trouver presentement dans tout*

Londre; V. A. aura la bonté de me dire, si je les dois envoyer à Vienne ou à l'armé, il y en a 26 pieces. Si V. A. souhaiteroit d'en avoir d'avantage, il faudroit voir si cela se pourroit, car encore ceux-cy ne se sont pas trouvés dans une même boutique.

2. Feldzüge 1885, Bd. 10, Supplementbd., S. 160 (Briefentwurf des Prinzen Eugen an Graf Gallas vom 18. Juli 1708 vom Feldlager bei Werwick)

Ich erhalte Deroselben wertheste beide Schreiben vom 29. passato und 6. dieses zurecht, worauf hiemit in Antwort erinnere, dass mich erstlichen hiemit dienstlich bedanke für die Mühe, so Sie sich der bewussten Schlösser halber und sonsten meinetwegen nehmen mögen. Sodann aber erinnere, dass von dem hiemit zurückkommenden Dessin der drei Kronen mir gleich gilt, was Sie für eine darauf besser und sicherer zu stehen glauben und bereits zu machen ordinirt haben werden. Was aber den Hauptschlüssel betrifft, wann man denselben nicht auf alle Schlösser richten könnte, so belieben Sie denselben, wie Sie melden, auf ersten 35 richten und für die übrigen nach Ihrer Meinung einen besonderen Hauptschlüssel machen zu lassen.

3. Wien, KA, AFA 1708, Niederlande I–VIII, Karton 262, Brief des Grafen Johann Wenzel Gallas an Prinz Eugen vom 7. August 1708 aus London

… *j'envoye pur cette commodité* [Schiffspassage] *les assiettes de porcelaine pour V. A. à Mr. d'Heems*[5] *à qui Elle pourra ordonner où il les doit transmettre.*

4. Wien, KA, AFA 1708, Niederlande I–VIII, Karton 262, Brief des Grafen Johann Wenzel Gallas an Prinz Eugen vom 24. August 1708 aus London

… *et comme nous n'avons point de nouvelles de la flotte depuis la seconde sortie il n'y a rien de tout à mander d'icy de sorte que je diray à V. A. pour conclusion qu'ay encore deterré une doucaine d'assiettes comme les premiers* [Porzellanteller] *dont trois sont soit tant peu mais autant que rien endomagés que j'ay pourtant jugé à propos de prendre; Elle me faira toujours une grace toute particulière en m'honorant des ses commendements et en me croyant avec un tres profond respect* …

5. Feldzüge 1885, Bd. 10, Supplementbd., S. 218 (Briefentwurf des Prinzen Eugen an Graf Gallas vom 7. September 1708 von Loos vor Lille)

Ich erhalte Deroselben vom 24. passato und sage Ihnen dienstlichen Dank, dass Sie durch Ihre Mühe annoch ein Dutzend porcellainerne Teller denen ersteren gleich gefunden haben.

6. Feldzüge 1885, Bd. 10, Supplementbd., S. 257 (Briefentwurf des Prinzen Eugen an den Freiherrn von Heems im Haag vom 30. September 1708 von vor Ryssel)

Hiernächst bin ich Deroselben auch obligiert, dass Sie die zwei Verschlägel von dem Herrn Grafen Gallas nacher Wien befördert haben und zweiffle nicht, dass, weilen Porcellain darinnen, Sie werden die Präcaution genommen haben, damit nichts zerbreche, Sie anbei ersuchend, dass, wann von ersagtem Herrn Grafen Gallas Ihro mehreres dergleichen zugeschickt werden würde, Sie es allezeit mit sicherer Gelegenheit nacher Wien befördern wollen.

7. Feldzüge 1885, Bd. 10, Supplementbd., S. 267 (Briefentwurf des Prinzen Eugen an Graf Gallas vom 3. Oktober 1708 von vor Lille)

In puncto der für mich angefriemten Messer, habe ich mich gegen Sie gleichfalls schon expliciert, wasmassen ich nämlich, weilen es die Mode also ist, eine Klinge von Silber, die andere aber von Eisen und mithin zwei Messer haben wolle, welche dann also machen zu lassen, ich Sie hiemit dienstlich ersuche. Was aber die Wappen darauf zu stechen anbelangt, weilen der Platz zu klein ist, so vermeinte ich, dass man oder ein blosses Kreuz und in die Mitte nur etwas weniges vom savoyischen Wappen stechen, oder aber allein ein simples S darauf graben lassen könnte.

8. Wien, KA, AFA 1708, Niederlande IX–XI, Karton 263, Brief des Grafen Johann Wenzel Gallas an Prinz Eugen vom 19. Oktober 1708 aus London

Pour ce qui est de ses commissions les tableaux et serures seront bientôt faits, mais il n'en est pas ainsy des couteaux acause que le dessin que V. A. a choisis demande beaucoup de tem[p]*s, et comme par consequent la façon en est fort chere, j'ay voulu demander encore une fois si V. A. reste aupres de la resolution de vouloir deux couteaux* [zwei

Typen von Messer, einmal mit Silberklinge, einmal mit Eisenklinge], *en quoy Elle auroit l'avantage de s'en pouvoir servir à double usage à scavoir aux viandes et aux fruits, car les mêmes forchettes et coulieres servirient à l'un et l'autre. quant a la gravoure, je consulteray l'ouvrier et, choisiray ensuite ce qu'il trouvera le plus propre. Au reste puisque V. A. souhaite de scavoir à quoy monteront environs toutes ces commissions, je luy diray qu'elles reviendrons à peu prés à 460 livres sterlings, dont j'ay dejea donné à compte 320 et ce sera selon la commodité de V. A. de les remettre tout en partie, qui je suis toujours avec un profond respect …*

9. Feldzüge 1885, Bd. 10, Supplementbd., S. 312 (Briefentwurf des Prinzen Eugen an Graf Gallas vom 5. November 1708 von vor Ryssel)

Meine übrige Commission recommandire ich Ihnen auf's Beste, und bleibt es wegen der Messer darbei, dass deren zwe gemacht werden, conformire mich auch demjenigen, was Sie mit dem Meister der Gravure halber schliessen werden. Bedanke mich übrigens, dass Sie inzwischen a conto 320 Pfund Sterling gegeben haben, und weilen Sie glauben, dass all' und jedes auf 460 Pfund Sterling hinauflaufen werde, so will ich Ihnen auch die Summam übermachen lassen.

10. Wien, KA, AFA 1708, Niederlande IX–XI, Karton 263, Brief des Grafen Johann Wenzel Gallas an Prinz Eugen vom 20. November 1708 aus London

Les 55 serures que V. A. a ordonnés icy partiront lundy prochain, je les addresse à Mrs. Bilioti e Sardi à Amsterdam, qui les enverrons da là à Vienne, j'espere que V. A. aura lieu d'en étre satisfaite, et sur tout pour ce qui concerne les 20 principales, dont il ne s'en est pas encore fait de pareils; l'honneur de les commendements me sera toujours un plaisir tout particulier, qui je suis avec un tres profond respect …

11. Feldzüge 1886, Bd. 11, Supplementbd., S. 35 (Briefentwurf des Prinzen Eugen an Heems vom 2. März 1709 aus Wien)

Das Albemarle'sche Bild[6] *und auch diejenigen, welche der Herr Graf Gallas Deroselben für mich zugeschickt, wollen Sie unterdessen bis zu meinem Retour bei sich behalten, oder aber durch gute Gelegenheit an meinen Hofmeister Parterre auf Brüssel überschicken, nicht zweifelnd, dass sodann solche Obsorge dabei werde angekehrt werden, damit daran unterwegs kein Schaden geschehe, welches ich Ihnen mit all' demjenigen dergestalten observieren zu lassen bitte, was etwa noch weiters aus England für mich überschickt werden möchte.*

12. Feldzüge 1886, Bd. 11, Supplementbd., S. 36 (Briefentwurf des Prinzen Eugen an Graf Gallas vom 2. März 1709 aus Wien)

Für die überschickten Bilder sage gleichfalls dienstlichen Dank und weilen aber Dieselben neben diesen auch noch mehr andere sachen für mich aus England herübergeschickt haben werden, wovon mir aber zu dato, ausser der Porcellainen, Nichts zukommen ist, so ersuche Dieselben, davon eine Specification ohnschwer machen und mir diese einschicken zu lassen, welche aber, wie auch alle Deroselben Schreiben, künftig nichtmehr hieher, sondern nach Brüssel zu adressieren wären, weilen ich mich dieser Tage von hier dahin begebe. Die baldige Verfertigung der Messer recommandiere ich bestens.

13. Wien, KA, AFA 1709, Niederlande I–IV, Karton 277, Brief des Grafen Johann Wenzel Gallas an Prinz Eugen vom 26. April 1709 aus London

V. A. aura appris du depuis que les tableaux qui'étoient dejea entre les mains du Baron d'Heems, n'étoient pas ceux que j'avois envoyés d'icy, mais j'espere que les premieres lettres me parleront qu'Elle les aura receüs. Les couteaux avec les lames d'argent, les forchettes et coulieres sont faites jusqu'a la doreure, qui demandera fort peu de tem[p]*s, et si les autres couteaux avec les lames d'assier ne peuvent pas être achevés d'abord apres les fêtes, je luy enverray au moin les autres; mais quant à l'eau de barbade*[7] *il n'y en a point presentement dans toute la Ville de Londre pour vendre, on m'en fait esperer dans 15 jours d'icy et il sera encore à voir s'il sera comme il faut, et je suis toujours avec un tres profond respect …*

14. Wien, KA, AFA 1709, Niederlande V–VII, Karton 278, Brief des Grafen Johann Wenzel Gallas an Prinz Eugen vom 25. Juni 1709 aus London

Les couteaux de V. A. partiront au plus tand la semaine que vient si le vent le permet, et je suis tousjours avec un tres profond respect …

15. Wien, KA, AFA 1709, Niederlande V–VII, Karton 278, Brief des Grafen Johann Wenzel Gallas an Prinz Eugen vom 9. Juli 1709 aus London

C'est l'Ambassadeur de Venise qui s'est chargé des couteaux de Vôtre Altesse pour les luy consigner, et je suis curieux de scavoir comme Elle en aura étée contente. le prix est un peu hâut, mais au moins pour icy tout le monde les a admirés. Les assiettes [Silberteller] *sont aussy dejea ordonnés et conviendrons fort bien avec les dits couteaux. Ci-joint j'envoye à Vôtre Altesse le compte de ce que toutes ces choses qui ont étées dejea envoyées, ont coutées* [Rechnung nicht mehr beiliegend].

16. Wien, KA, AFA 1709, Niederlande VIII–XIII, Karton 279, Brief des Grafen Johann Wenzel Gallas an Prinz Eugen vom 2. August 1709 aus London

Je suis bien faché de ce que l'Ambassadeur de Venice ne s'est pas mieux acquité de la commission de la quelle il s'est voulu charger pour delivrer les couteaux à Vôtre Altesse, mais j'espere, que le Baron de Heems y aura dejea mis ordre; Pour ce qui est des autres commissions de Vôtre Altesse, je me tiendrois exactement à ses ordres, et l'asseure qu'Elle ne scauroit faire un plus grand plaisir, que de me donner des frequentes occasions pour luy pouvoir temoigner l'attention que j'ay pour tout ce qui peut-être de Son Service.

17. Wien, KA, AFA 1709, Niederlande VIII–XIII, Karton 279, Brief des Grafen Johann Wenzel Gallas an Prinz Eugen vom 10. September 1709 aus London

j'espere que ses assiettes seront aussy bientôt achevés et qu'ils rencontreront l'approbation de Vôtre Altesse, mais il s'y trouve une difficulté, et qui est, que j'apprehnde, que les ornemens qui sont sur le bond n'admetterons pas que l'on y puisse mettre les armes à moins que de les faire tres petite, de sorte que je la supplie de me dire, si on le oseroit mettre au millieu de l'assiette, l'ouvrier pretendant d'en avoir dejea fait de cette maniere, puis que des assiettes pour les fruits il n'en est pas de même que des autres, n'y ayant guere de choses qui soient coupées d'une manière à pouvoir endommager les armes; ou si on les devroit omettre. je me flate, que Vôtre Altesse verra, que je me fais un plaisir tout particulier en tout ce qui regarde son service, …

18. Wien, KA, AFA 1709, Niederlande VIII–XIII, Karton 279, Brief des Grafen Johann Wenzel Gallas an Prinz Eugen vom 5. November 1709 aus London

Les assiettes de Vôtre Altesse sont presentement pour être gravés et dorés, de sorte que je suis en quelqu'impatience touchant les ordres pour les armes, apres quoy j'espere, que je les luy pourray bientôt envoyer;

19. Wien, KA, AFA 1709, Niederlande VIII–XIII, Karton 279, Brief des Grafen Johann Wenzel Gallas an Prinz Eugen vom 13. Dezember 1709 aus London

Les assiettes de Vôtre Altesse sont dejea pour la pluspart chez le graveure et je les voudrais bien envoyer par Monsieur d'Ayrole au Conte de Sinzendorf selon ses ordres, le dit Sieur d'Ayrole croyant de partir dans deux ou trois semaines.

20. Wien, KA, AFA 1710, Niederlande I–VII, Karton 286, Brief des Grafen Johann Wenzel Gallas an Prinz Eugen vom 28. März 1710 aus London

J'ay les assiettes tout prets au logis, l'ouvrier m'ayant manqué d'un jour pour les pouvoir envoyer avec Mylord Duc[8]*; il y a beaucoup de difficulté de faire sortir de la vaisselle, de sorte qu'il me faut attendre la commodité de quelque yacht, que j'espere ne tardera guiere y ayant le Duc d'Arguil*[9] *et plusieurs autres officiers qui partiront bientot.*

21. Wien, KA, AFA 1710, Niederlande I–VII, Karton 286, Brief des Grafen Johann Wenzel Gallas an Prinz Eugen vom 8. April 1710 aus London

J'ay confié les assiettes de Vôtre Altesse au Duc d'Argenville qui devoit partir ces-jours-cy, je souhaite qu'elles soient à la satisfaction; je ne luy en envoye pas le compte en même tem[p]*s, parce que je n'ay pas encore tout ensemble.*

22. Wien, KA, AFA 1710, Niederlande I–VII, Karton 286, Brief des Grafen Johann Wenzel Gallas an Prinz Eugen vom 18. April 1710 aus London

je ne manqueray pas de m'acquitter au plûtôt de la commission dont Vôtre Altesse m'a voulüe honorer touchant les Serges que je prenderay de la meilleur couleur Cremoisy [= Cramoisi, Karmesinrot] *qu'il y ait icy, mais Vôtre Altesse auroit étée mieux asseurée de sont* [= son] *fait touchant la couleur si Elle m'avoit peüe envoyer quelque petit echantillon de ses tapisseries.*

23. Feldzüge 1887, Bd. 12, Supplementbd., S. 50–52 (Briefentwurf des Prinzen Eugen an Graf Gallas vom 27. April 1710 aus dem Feldlager bei Vitry)

Was den Serges anbetrifft, gilt es gleich ob die Farb gleich etwas lichter oder dunkler ist, wann sie nur schön ist. [...] *Und werde im Uebrigen nicht ermangeln, wenn ich mein Silber, so durch eine Partei meinem Cammerdiener abgenomben worden, jungst berichtetermassen nicht mehr zurückbekomben sollte, Ihme zu erindern, auf dass Er die Mühe haben möchte, mir ein neues machen zu lassen.*

24. Wien, KA, AFA 1710, Niederlande I–VII, Karton 286, Brief des Grafen Johann Wenzel Gallas an Prinz Eugen vom 6. Mai 1710 aus London

je suis bien sensible a la perse que Vôtre Altesse a faite de ses assiettes qui luy couteront bien chere de quelle maniere que cela aille, mais toute fois s'il faudrait venir là d'en faire faire d'autres, Elle n'aura que m'ordonner.

25. Wien, KA, AFA 1710, Niederlande I–VII, Karton 286, Brief des Grafen Johann Wenzel Gallas an Prinz Eugen vom 13. Mai 1710 aus London

je l'entretiendray seulement sur sa dernière commission dont Elle m'a honorée touchant une quantité des Serges cramosies dont je luy envoye cy-joint plusieurs échantillions, pour qu'Elle choisisse non seulement la couleur, mais aussy la qualité de l'étofe, car comme pour avoir une si grande quantité bien égale, il la faut faire tout exprés, et que ces couleurs qui sont toutes cramoisies sont si differentes tant pour la couleur, que pour la qualité, j'ay mieux aimé d'en laisser le choix à Vôtre Altesse pour qu'Elle soit servis avec satisfaction; j'y ay aussy joint des échantillions d'un autre étofe et qui est un espece de camelots, dont on se sert beaucoup icy pour le même usage qu'il semble qu'Elle veüille faire des Serges qu'Elle demande, et en attendant ses ordres là-dessus, je finiray ...

26. Wien, KA, AFA 1710, Niederlande I–VII, Karton 286, Brief des Grafen Johann Wenzel Gallas an Prinz Eugen vom 3. Juni 1710 aus London

Je suis bien faché de l'accident arrivé avec les assiettes de Vôtre Altesse et que le rachat luy ait couté si cher; les dessins qu'Elle a demandés avec les autres notes sont ordonnés et je les luy enverray avec la premiere poste. pour ce qui est du remboursement je m'en informeray si cela se pourra faire de la maniere que Vôtre Altesse le souhaite, si non, je songeray comment cela se pourrait faire de là de la Mer où j'ay aussy quelque fois des payements à faire, pourque Vôtre Altesse n'ait pas à porter de si grands frais pour le change.
Elle aura receüe les échantillions des Serges et j'en attends Ses orderes.

27. Feldzüge 1887, Bd. 12, Supplementbd., S. 104 (Briefentwurf des Prinzen Eugen an Graf Gallas vom 4. Juni 1710 aus dem Feldlager bei Hénin-Liétard)

Dero vom 13. und 20. Mai an mich erlassene habe ich wohl erhalten. Betreffend den Serges, habe unter denen überschickten Mustern das hiemit wiederumb zuruckkommende erwählet, von welchem Sie die behörige quantitet verfertigen und herüber zu schicken belieben wollen.

28. Wien, KA, AFA 1710, Niederlande I–VII, Karton 286, Brief des Grafen Johann Wenzel Gallas an Prinz Eugen vom 10. Juni 1710 aus London

.. et n'ayant autre chose à mander à Vôtre Altesse, je luy envoye cy-joint les dessins qu'Elle a demandés pour un bassin avec l'éguierre [egaire = Kanne[10]] *et deux soucrierres, dont je souhaiterais que Vôtre Altesse m'envoya la veritable grandeur qu'Elle souhaiterait d'avoir, qui je suis constament avec un profond respect ...*

29. Wien, KA, AFA 1710, Niederlande I–VII, Karton 286, Brief des Grafen Johann Wenzel Gallas an Prinz Eugen vom 17. Juni 1710 aus London

Les Serges sont ordonnés selon l'échantillon que Vôtre Altesse a choisis, et le cachet est payé selon Ses ordres …

30. Feldzüge 1887, Bd. 12, Supplementbd., S. 133–134 (Briefentwurf des Prinzen Eugen an Graf Gallas vom 18. Juni 1710 aus dem Feldlager bei Hénin-Liétard)

Die dessins will ich erwarten, ingleichen auch auf was Weise ich Deroselben das remboursement geben solle; das Muster von Serge habe Deroselben jüngsthin zurückgeschickt.

31. Wien, KA, AFA 1710, Niederlande I–VII, Karton 286, Brief des Grafen Johann Wenzel Gallas an Prinz Eugen vom 8. Juli 1710 aus London

Pour ce qui est du bassin avec l'eguiere et les deux zucrieres, je les ay dejea ordonné, et suppose, que Vôtre Altesse souhaite que le tout soit d'oré. L'ouvrier m'a demandé si Vôtre Altesse ne veut peut-être deux bassins et deux eguieres, comme on les fait communement, et outre les deux zucrieres aussy deux poivrieres qui se font d'ordinaire plus petites; Sur quoy Vôtre Altesse aura la bonté de me dire Sa volonté, car quand même je ne seray plus icy, je le pourray mander au dit ouvrier d'hollande, et puis que Vôtre Altesse a une fois crû que cela luy serait plus commode de prendre l'argent icy pour tout ce que cela coutera, et comme l'ouvrier voudrait quelque chose par avance, ce que presentement à l'occasion de mon depart me serait un peu difficil à faire du mien propre, j'en parleray au chevalier Turnes, pour ajouster l'affaire selon les premieres intentions de Vôtre Altesse.

32. Feldzüge 1887, Bd. 12, Supplementbd., S. 201 (Briefentwurf des Prinzen Eugen an Graf Gallas vom 20. Juli 1710 aus dem Feldlager bei Frévillers)

Man bedankhe sich, dass er das Güssbecken sambt denen zwei Zuckerbüchsen bereits angefrimt habe und müssen dieselben freylich vergoldet sein, derowegen man ihn weiters ersuche, das Behörige darüber anzubefelchen. Zwei Güssbecken habe ich nicht nöthig, wie ingleich die Büchsen.

33. Wien, KA, AFA 1710, Niederlande I–VII, Karton 286, Brief des Grafen Johann Wenzel Gallas an Prinz Eugen vom 29. Juli 1710 aus London

La vaiselle que Vôtre Altesse a ordonnée, scavoir: un bassin avec l'aiguierre, et deux zucrieres, qu'Elle veut avoir d'orés sont actuellement ordonnés, comme je me suis donné l'honneur de le luy dire dans une de me precedentes [postes], *et dès que j'en aur*[a]*y tiré la valeur, je ne manqueray pas de l'aviser à Vôtre Altesse comme Elle me l'ordonne.*

34. Wien, KA, AFA 1710, Niederlande VIII–XI, Karton 287, Brief des Grafen Johann Wenzel Gallas an Prinz Eugen vom 19. August 1710 aus London

P:S: Les Serges seront dejea entre les mains du Baron d'Heems, et je ne doute pas qu'il en aura avverti V. A.

35. Wien, KA, AFA 1710, Niederlande VIII–XI, Karton 287, Briefentwurf des Prinzen Eugen an Heems vom 28. August 1710, Privatangelegenheiten des Prinzen Eugen, die auf einem separaten Blatt anzulegen waren[11].

Wegen der Porcelaine zu leiden conformire Ich mich mit derer meynung, daß man es bey der ehrinnerten [nicht genau zu lesen] *beschaffenheit darmit bewenden lassen solle. Hingegen will Ich das Porcelaine so Sie zu Amsterdem gekaufft, behalten, weil ich wohl weiß, daß Sie bey gutt gusto seynt, die Indische Leinwandt tätte mir gefallen, allein nachdem Sie mir schreiben, daß Sie sehr theuer seye, so bitte Ich Sie, sich die Mühe zu nemben, dieselbe erstlich zu besehen, sodann vorläufig den lezten Preyß zu erfragen undt mir zu meiner resolution die letzte Nachricht zu ertheilen.*

36. Wien, KA, AFA 1710, Niederlande VIII–XI, Karton 287, Brief des Grafen Johann Wenzel Gallas an Prinz Eugen vom 9. September 1710 aus London

J'ay envoyé au Chevalier Turnes la lettre que Vôtre Altesse m'a mandé pour luy, et comme l'ouvrier me fait esperer que les commissions de Vôtre Altesse, dont Elle m'a bien

voulüe honorer une autre fois, seront bientôt achevées, e la supplie, de m'envoyer les Armes blaçonées un peu en grand, et de me dire si Elle les veut toutes entières ou seulement comme elles le sont sur les assiettes, et avec les mêmes ornements. pour la grandeure et proportion celle-là sera prise selon la grandeur du bassin.

37. Feldzüge 1887, Bd. 12, Supplementbd., S. 356–357 (Briefentwurf des Prinzen Eugen an Graf Gallas vom 22. September 1710 bei Aire)

Mein Wappen, glaube ich, seye Ihnen noch von Wien mit Farben gemachter zugeschickhet worden, nach welchem sich der Goldtschmidt richten khan; ich schicke Ihnen aber gleichwohl noch einmahl zum Überfluss noch eins wie ich sie hier habe. Was aber die Grösse anbelangt, solle der Goldtschmidt selbe nach der Grösse des Giessbekens proportionieren, mit eben denjenigen ornaments, die auf die Teller gestochen seynd, oder wie Sie es sonsten für besser erachten werden.

38. Wien, KA, AFA 1710, Niederlande VIII–XI, Karton 287, Brief des Grafen Johann Wenzel Gallas an Prinz Eugen vom 3. Oktober 1710 aus London

J'auray soin que les armes sur le bassin soit fait avec toute propreté immaginable.

39. Wien, KA, AFA 1710, Niederlande XII–XIII, Karton 288, Brief des Grafen Johann Wenzel Gallas an Prinz Eugen vom 31. Oktober 1710 aus London

je ne manque pas de presser que le bassin de Vôtre Altesse soit bientôt achevé, et je luy devois envoyer aujourd'huy le dessin pour des armes, mais le graveure m'a manqué de parole; ce sera cependant avec la premiere ordinaire et je suis en attendant toujours avec toute la devotion et Soumission immaginable …

40. Wien, KA, AFA 1710, Niederlande XII–XIII, Karton 288, Brief des Grafen Johann Wenzel Gallas an Prinz Eugen vom 7. November 1710 aus London

Vôtre Altesse aura la bonté de considerer ces deux dessins de ses armes pour le bassin; dans la noire il me paroissoit que les ornements dominirent trop sur la piece principale qui sont les armes, de sorte que j'en fis faire un autre qui est le rouge, et dans celuy-cy les ornements paroissent au contraire trop peu. Vôtre Altesse me dira donc lequel des deux luy plait le plus, et si Elle veut qu'on y change encore quelque chose ce qui se pourra faire en gravant. mais le graveure souhaite que Vôtre Altesse luy renvoye tous les deux, et s'il étoit possible d'avoir ses armes en couleurs Vôtre Altesse fairoit bien de les y joindre, car la piece merite qu'on la fasse exactement selon le blaçon [le blason = Wappenkunde], *et le dernier dessin qu'Elle a envoyé gravé est encore trop petit pour y pouvoir bien distinguer le dit blaçon; avec quoi je suis tousjours avec un tres profond respect …*

41. Feldzüge 1887, Bd. 12, Supplementbd., S. 463 (Briefentwurf des Prinzen Eugen an Graf Gallas vom 18. November 1710 von Tournay)

Die zwey Dessin [für das Wappen] *übersende nach Dero Verlangen widerumb zuruckh, wovon mir das schwarze am anständigsten ist und erwöhlet habe, bittendt, Sie wollen es darnach machen und vermeynte, das darinnen angeheffte weisse Papyrblättel zum Formulare das beste zu seyn. Wegen der Farben kann aber von hier aus, besonders weillen auf dem Weg begriffen bin, nichts an die Hand geben, glaubete aber, dass man alda sich dessentwegen helffen und solche nach der Gehörde zu geben schon wissen wird.*

42. Wien, KA, AFA 1711, Niederlande I–VII, Karton 297, Brief des Grafen Johann Wenzel Gallas an Prinz Eugen vom 7. Februar 1711 aus London

la Vaiselle de Vôtre Altesse est actuellement embarqué sur le yacht qui conduit Mylord Orrery[12], *et je souhaite qu'elle soit de la satisfaction, qui je suis toujours avec un tres profond respect …*

43. Wien, KA, AFA 1711, Niederlande I–VII, Karton 297, Brief des Grafen Johann Wenzel Gallas an Prinz Eugen vom 13. Februar 1711 aus London

Pour ce qui est de la Vaiselle de Vôtre Altesse, je tacheray de la faire passer avec Mylord Orrery qui pourroit bien partir la semaine qui vient, et je suis tousjours avec un tres profond respect …

44. Wien, KA, AFA 1711, Niederlande I–VII, Karton 297, Brief des Grafen Johann Wenzel Gallas an Prinz Eugen vom 19. Juni 1711 aus London

devant que de finir [la lettre] *je dois demander à Vôtre Altesse si Elle a receu les dessins que je luy ay envoyés pour les Souvrages* [= les ouvrages] *et ce qu'Elle m'en vient ordonner; On me flatte qu'il viendront bientôt deux Vaisseaux de barbade par les quelles je pourrois avoir quelque chose de l'eau de ce nom.*

45. Feldzüge 1889, Bd. 14, Supplementbd., S. 63 (Briefentwurf des Prinzen Eugen an den Freiherrn von Heems im Haag vom 1. März 1712 von London)

Dass die Futteralen über mein Silber fertig, habe ich gern vernommen.

Dokument III

Enghien, Archives d'Arenberg, Korrespondenz Herzog Leopold – Prinz Eugen von Savoyen, Brief des Prinzen Eugen an Léopold-Philippe Duc d'Arenberg (Paris) vom 5. Dezember 1714 aus Wien

Monsieur. Je vous suis fort obligé d'avoir ete si souvent chez Belin pour voir les chandeliers, les plaques, et le lustre, que j'ai ordonné étant râvi del'accomplissement des cet ouvrage par le dessin, et par l'execution. Je suis content, qu'on se sert du dessin des grilles que Balin a fait en argent pour en avoir des pareilles en bronze: Vous priant Monsieur de me faire scavoir le prix des ces ouvrages, et ou je dois remettre l'argent: Etant trés parfaitement votre trés humble et trés obeissant serviteur Eugene de Savoye.

Eigenhändiger Zusatz des Prinzen Eugen: *jespere scavoir de vous mesmes vos avantures, je vous recommande les grilles et de me faire scavoir si vous trouviez quelque chose du curieux.*

Dokument IV

Wien, HHStA, Große Korrespondenz 89b/1, Briefentwurf Prinz Eugens an Hildebrandt, vom 16. Oktober 1716 aus Temesvár

Accuso la di lei lettera delli 3 corrente e intendo volontieri, che abbia conlignato al mio Cameriere Benedetti il dissegno di tutta l'opera del mio Giardino, affinche la passi alle mie mani; capitato che mi sarà il detto dissegno lo considererò, et in appresso gli parteciperò poi il mio sentimento. Già che mi significa ulteriormente che il stagno sarà in pochi giorni terminato, [es]*sendo già battuta l'argilla al pavimento, ne mancando che di batterla alle sponde. Devo avvertire, che lei procuri di farci fare anche il cordone, acciò al mio arrivo sia questo travaglio* [frz. travail = Arbeit] *ridotto intiermente alla sua perfezione. Per altro tengo per mia notizia il rimanente, che lei mi participa tanto rispetto al Spianamento del cortile, che intorno alla cava delle Pietre, rapportandomi alla mia venuta cost*[u]*i, over* [= ovvero] *poi vedrò quello li doverà fare.*

Dokument V

Wien, HHStA, Große Korrespondenz 89b/1, Briefentwurf Prinz Eugens an Hildebrandt, vom 5. Juni 1717 aus Peterwardein

Unito alla di lei lettera, ricevo il dissegno della mia fab[b]*rica, che vi andava annesso e lo rimetto al mio Cameriere Benedetti, da cui potrà riaverlo. Intanto devo dirle in risposta gen*[er]*almente non ho lasciato di considerarlo, et in conseguenza approvo, che lei dia principio à far travogliare* [frz. travailler = arbeiten] *alla parte sinistra, lasciando fino ad altro mio ordine, in sospeso la destra destinata per l'appartamento dell'Inverno, mentre li operary avranno per adesso bastante à fare nel sito della detta parte sinistra. Concernante la separazione de muri e posti delle scalette, che mi participa dovrà lei in ciò intendersi col Sige. Conte di Althan, come pure rispetto alla linea tirata dal mezzo della porta fino alla strada. Dovrà lei intendersi col Sige. Conte di Althann, e vedere nel luogo medesimo, se sia conveniente, non trovando per altro necess*[ario]. *Nel rimanente non trovo necessario, che l'angolo opposto li debba fingere con spalliera. Nel rimanente la ringrazio molto per l'augurio di felicità nella presente campagna.*

Dokument VI

Wien, HHStA, Große Korrespondenz 76a, Briefentwurf Prinz Eugens an Benedetti, vom 20. Juni 1718 aus Belgrad

Tengo la v[ost]*ra lett*[er]*a delli 11 stante con le altre carte, che vi andavano accluse. In primo luogo devo dirvi, che il Barone di He*[e]*ms mi scrisse di mandarmi à codesta volta un modello di fenestre Inglesi, per lo che capitando lo riceverete.*
[... (keine Bauangelegenheiten)]
Nel rimanente avete ragione che li consaputi Alberi sono di poco valore, in modo che mi pare, che non meritino dieci fiorini l'uno in luogo delli 35 over [= ovvero] *40 che voi credete. Ciò nonostante li pagarete tutto quello, che troverà conveniente il Sige. Conte di Althan. Concernante li Capitelli non vedo perche si possino mettere in opera, mentre già saprete quando siano stati pagati li altri.*

Dokument VII

Wien, HHStA, Große Korrespondenz 76a, Briefentwurf Prinz Eugens an Benedetti, vom 4. Juli 1718 aus Belgrad

[...] *e quando sia il modello delle fenestre Inglesi, lo tenirete fino al mio ritorno. Intorno al pagamento degli Alberi vi conformerete al prezzo che verrà prononziato dal Sige. Conte di Althann, come vi ho scritto in altra precedente mia; fra questo potrete però dire al Mercante, che in avenire non li farà più compra presso di lui. Stante che li detti Alberi sono di niun valore. Concernante li Capitelli ben osservo che il Gia*[n] *Luca procura di tirare in lungo le cose; ma perche e necessario, che vengono fatti; cosi non lasciarete d'accordarli al miglior prezzo, acení quanto prima siano terminati. Per quello riguarda i taglia Pietra dovrete avertirli in mio nome, affinché osservino più puntualmente la lora parola, a contratto, atteperchè non si può lasciare la continuazione del travaglio* [frz. travail = Aufgabe] *della fab*[b]*rica per la loro manchanza! Toccante le guarniture di farsi dal seraduriere* [frz. serrurier = Schlosser] *la potrete accordare coll più possibile avantaggio, e seguire l'ordinazione, che sarà per dove il predetto Sige. Conte di Althann. Per fine fatte la provisione dello legno al miglior prezzo che potete.*

Dokument VIII, 1–3

1. Wien, HHStA, Belgien DD–B, Verzeichnis 9, Bd. 33, Briefentwurf des Prinzen Eugen an Graf Georg Wilhelm von Hohendorff in Brüssel vom 13. Juni 1718 aus Belgrad

Je vous remercie de la peine que vos avez pris ordonner et accorder les cheminées pour moy, persuadé, que vous y aurez compris le dessous, c'est à dire le pavé, qu'il doit être de la même piere ou marbre que le dessus au tour.

2. Wien, HHStA, Belgien DD–B, Verzeichnis 9, Bd. 33, Briefentwurf des Prinzen Eugen an Graf Georg Wilhelm von Hohendorff in Brüssel vom 20. Juni 1718 aus Belgrad

vou[s] *me fairez plaisir de m'envoyer un plan des cheminées, que vous faites faire pour moy, pour en ordonner aussy de cette façon à Vienne.*

3. Wien, HHStA, Belgien DD–B, Verzeichnis 9, Bd. 33, Briefentwurf des Prinzen Eugen an Graf Georg Wilhelm von Hohendorff in Brüssel vom 30. November 1718

Mons. le Vicomte d'Audenarde, qui part demain, vous rapportera tous les dessins des cheminées, que vous m'avez envoyé il y a quelque tem[p]*s hormis trois petits que j'ay gardé, je vous prie d'avoir soin des autres que je vous renvoye pourqu'en cas de besoin, je puisse les avoir, vous me fairez aussy plaisir d'ordonner encore trois cheminées sans bronze d'une belle façon, outre les sept, que vous avez ordonné et qu'ils sont fait. J'éspère que les uns et les autres auront les platins d'en bas d'une grandeur raisonable proportionée ainsy que je vous l'ay marqué dans une de mes precedentes* [postes]. *Je suis toûjours avec la même sincerité, tres parfaittement ...*

Anmerkungen zum Quellenanhang:

1 Don Alessio, Verwalter und Sekretär des Prinzen Eugen in Italien (Braubach 1965, Bd. 5, S. 23 mit Anm. 31).

2 Graf Johann Wenzel Gallas war vom 20. Februar 1705 bis zum 9. Dezember 1711 kaiserlicher Botschafter in England (Repertorium 1963, S. 140).

3 Hervorhebungen durch die Autorin.

4 Graf Philipp Ludwig Wenzel Sinzendorf weilte von Oktober 1707 bis Februar 1712 mit längeren Unterbrechungen als kaiserlicher Sondergesandter im Haag. Er könnte von Holland aus die vorangegangene Porzellanlieferung an den Prinzen Eugen weitergeleitet haben.

5 Arnold Freiherr von Heems, Kaiserlicher Resident im Haag.

6 Der holländische Generalleutnant Lord Albemarle war 1709 Gouverneur der Stadt Tournay.

7 Zitronenwasser von der damals englischen Antilleninsel Barbados, laut Zedler 1749, Bd. 62, Sp. 1591, ein stark alkoholisches Getränk.

8 John Churchill Duke of Marlborough.

9 John Campbell Duke of Argyle, englischer Offizier.

10 Die Bezeichnung "egaires" für Kannen bei Daniel Marot (Jessen 1892, Taf. 167).

11 Hinweis auf diesen Zusatz in Feldzüge 1887, Bd. 12, Supplementbd., S. 300.

12 Lord Charles Boyle Orrery, englischer Politiker.

Literaturverzeichnis

A

Adorni 1974:
Bruno Adorni, L'architettura farnesiana a Parma 1545–1630, Parma 1974.

Allmayer-Beck 1982:
Johann Christoph Allmayer-Beck, Das Heeresgeschichtliche Museum Wien, Saal I. Von den Anfängen des stehenden Heeres bis zum Ende des 17. Jahrhunderts, Salzburg 1982.

Arneth 1858:
Alfred Arneth, Prinz Eugen von Savoyen. Nach den handschriftlichen Quellen der kaiserlichen Archive, 3 Bde., Wien 1858.

Auer/Black 1985:
Leopold Auer/Jeremy Black, Ein neu entdecktes Inventar der Gemäldesammlung Prinz Eugens, in: Mitteilungen des österreichischen Staatsarchivs, 38 (1985), S. 331–346.

Aurenhammer 1956:
Hans Aurenhammer, Ikonographie und Ikonologie des Wiener Belvederegartens, in: WrJbKg, 17 [21] (1956), S. 86–108.

Aurenhammer 1957:
Hans Aurenhammer, Begegnung der Rivalen. Zur Baugeschichte des Palais Schwarzenberg, in: alte und moderne kunst, 2 (1957), S. 7–9.

Aurenhammer 1963:
Hans Aurenhammer, Der Garten des Prinzen Eugen. Zu seiner Theorie und Erscheinung, in: Sonderheft Prinz Eugen, S. 31–56.

Aurenhammer 1964:
Hans Aurenhammer, Baugeschichte, in: Galerie im Belvedere in Wien, 2te durchgesehene Auflage Wien 1964, S. 4–6, 21–22, 47–51.

Aurenhammer 1965:
Hans Aurenhammer, Martino Altomonte. Mit einem Beitrag „Martino Altomonte als Zeichner und Graphiker" von Gertrude Aurenhammer, Wien/München 1965.

Aurenhammer 1969:
Hans Aurenhammer unter Mitarbeit von Gertrude Aurenhammer, Kommentar zu: Kleiner 1969.

Aurenhammer 1969/Geschichte:
Gertrude Aurenhammer, Geschichte des Belvederes seit dem Tode des Prinzen Eugen, in: Mitteilungen der österreichischen Galerie, 13 (1969), S. 41–183.

Aurenhammer 1971:
Hans und Gertrude Aurenhammer, Das Belvedere in Wien. Bauwerk, Menschen, Geschichte, Wien/München 1971.

Ausst.-Kat. Berlin 1999:
Sophie Charlotte und ihr Schloß. Ein Musenhof des Barock in Brandenburg-Preußen, hg. von der Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, München/London/New York 1999.

Ausst.-Kat. Darmstadt 1980:
Darmstadt in der Zeit des Barock und Rokoko, 2: Louis Remy de la Fosse, Darmstadt 1980.

Ausst.-Kat. Darmstadt 1994:
Il gusto bolognese. Barockmalerei aus der Emilia-Romagna, bearbeitet von Sybille Ebert-Schifferer, o. O. 1994.
Ausst.-Kat. Dijon 1998:
À la gloire du Roi. Van der Meulen, peintre des conquêtes de Louis XIV, hg. von Emmanuel Starcky, Dijon 1998.
Ausst.-Kat. Essen 1986:
Barock in Dresden. Kunst und Kunstsammlungen unter der Regierung des Kurfürsten Friedrich August I. von Sachsen und Königs August II. von Polen genannt August der Starke 1694–1733 und des Kurfürsten Friedrich August II. von Sachsen und Königs August III. von Polen 1733–1763, Leipzig 1986.
Ausst.-Kat. Florenz 1982:
Gli arazzi del re sole. Les Tapisseries de l'Histoire du Roi, bearbeitet von Daniel Meyer, Florenz 1982.
Ausst.-Kat. Frankfurt a. M. 1988:
Guido Reni und Europa. Ruhm und Nachruhm, hg. von Sybille Ebert-Schifferer, Andrea Emiliani und Erich Schleier, Frankfurt a. M./Bologna 1988.
Ausst.-Kat. Göttweig 1977:
Emblemata. Zur barocken Symbolsprache. 26. Ausstellung des graphischen Kabinetts und der Stiftsbibliothek, Wien 1977.
Ausst.-Kat. Göttweig 1983:
900 Jahre Stift Göttweig 1083–1983. Ein Donaustift als Repräsentant benediktinischer Kultur, Göttweig 1983.
Ausst.-Kat. Graz Wien Salzburg 1956/57:
Johann Bernhard Fischer von Erlach, von Hans Aurenhammer, Wien/München 1956.
Ausst.-Kat. Kassel 1990:
Porzellan aus China und Japan. Die Porzellangalerie der Landgrafen von Hessen-Kassel, hg. von Ulrich Schmidt (= Kataloge der Abteilung Kunsthandwerk und Plastik, 3), Berlin 1990.
Ausst.-Kat. Liechtenstein 1994:
Fünf Jahrhunderte italienische Kunst aus den Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein, von Uwe Wieczorek, Bern 1994.
Ausst.-Kat. Melk 1960:
Jakob Prandtauer und sein Kunstkreis. Ausstellung zum 300. Geburtstag des großen österreichischen Baumeisters, Melk 1960.
Ausst.-Kat. Melk 1989:
900 Jahre Benediktiner in Melk. Jubiläumsausstellung 1989 in Melk, Melk 1989.
Ausst.-Kat. Marly-le-Roi/Louveciennes 1999:
De Chasse et d'Épée. Le décor de l'appartement du roi à Marly 1683–1750, Marly-le-Roi/Louveciennes 1999.
Ausst.-Kat. München 2003:
Barocke Sammellust. Die Sammlung Schönborn-Buchheim, hg. vom Haus der Kunst München, München 2003.
Ausst.-Kat. Münster – Osnabrück 1998:
1648. Krieg und Frieden in Europa, hg. von Klaus Bußmann und Heinz Schilling, Münster/Osnabrück 1998.
Ausst.-Kat. Nürnberg 1989:
Die Grafen von Schönborn. Kirchenfürsten, Sammler, Mäzene, Nürnberg 1989.
Ausst.-Kat. Paris 1987:
Le marais. Mythe et réalité, Paris 1987.
Ausst.-Kat. Paris 1988:
Le décor des Tuileries sous le règne de Louis XIV, von Pierre-Nicolas Sainte Fare Garnot (= Notes et documents des musées de France, 20), Paris 1988.
Auust.-Kat. Paris 1993:
Versailles et les tables royales en europe. XVII[e] – XIX[e] siècles. Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Paris 1993.
Ausst.-Kat. Paris 1997:
L'île Saint-Louis, hg. von Béatrice de Andia und Nicolas Courtin, Paris 1997.

Ausst.-Kat. Schloßhof 1986:
Prinz Eugen und das barocke Österreich (= Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums, NF 170), Wien 1986.
Ausst.-Kat. Schloßhof 1992:
Federschmuck und Kaiserkrone. Das barocke Amerikabild in den habsburgischen Ländern, Schloßhof 1992.
Ausst.-Kat. Stuttgart 1990:
Giuseppe Maria Crespi 1665–1747, hg. von Andrea Emiliani und August B. Rave, o. O. 1990.
Ausst.-Kat. Stuttgart 1993:
Von Bernini bis Piranesi. Römische Architekturzeichnungen des Barock, bearbeitet von Elisabeth Kieven, Stuttgart 1993.
Ausst.-Kat. Turin 1982:
Per una storia del collezionismo sabaudo. Pittura fiamminga ed olandese in Galleria Sabauda. Il Principe Eugenio di Savoia-Soissons uomo d'arme e collezionista. 150° Anniversario di istituzione della Galleria Sabauda 1832–1982, Turin 1982.
Ausst.-Kat. Turin 1986:
Porcellane e argenti del Palazzo Reale di Torino, hg. von Andreina Griseri und Giovanni Romano, Sonzogno 1986.
Ausst.-Kat. Turin 1998:
Blu Rosso e Oro. Segni e colori dell'araldica in carte, codici e ogetti d'arte, hg. von Isabella Massabò Ricci u.a., Mailand 1998.
Ausst.-Kat. Wien 1969:
Große Bibliophile des 18. Jahrhunderts. Prinz Eugen von Savoyen, Georg Wilhelm von Hohendorf, Antonio Folch de Cardona, bearbeitet von Laurenz Strebl, Wien 1969.
Ausst.-Kat. Wien 1986/Bibliotheca:
Bibliotheca Eugeniana. Die Sammlungen des Prinzen Eugen von Savoyen, hg. von Otto Mazal, Wien 1986.
Ausst.-Kat. Wien 1986/Winterpalais:
Gottfried Mraz, Prinz Eugen und sein Winterpalais. Die Prunkräume des Bundesministeriums für Finanzen (Xerokopie), Wien 1986.
Ausst.-Kat. Wien 1989:
Barocke Natur. Naturverständnis zwischen Spätbarock und Aufklärung, hg. vom Bundesministerium für Finanzen, Wien 1989.
Ausst.-Kat. Wien 1993:
Georg Raphael Donner 1693–1741, hg. von der österreichischen Galerie Belvedere, Wien 1993.
Ausst.-Kat. Wien/Neapel 1993:
Barock in Neapel. Kunst zur Zeit der österreichischen Vizekönige, Neapel 1993.
Ausst.-Kat. Wien 1997:
850 Jahre St. Stephan. Symbol und Mitte in Wien 1147–1997 (= Historisches Museum der Stadt Wien, Sonderausstellung, 22), Wien 1997.
Ausst.-Kat. Wien 2000:
Borromini. Architekt im barocken Rom, hg. von Richard Bösel und Christoph Luitpold Frommel, Mailand 2000.
Ausst.-Kat. Wörlitz 1998:
„Außer Rom ist fast nichts schönes in der Welt". Römische Antikensammlungen im 18. Jahrhundert, hg. von Max Kunze, Mainz 1998.
Auwera 1998:
Joost Vander Auwera, Historische Wahrheit und künstlerische Dichtung. Das Gesicht des Achtzigjährigen Krieges in der südniederländischen Malerei, insbesondere bei Sebastian Vrancx (1573–1647) und Pieter Snayers (1592–1667), in: Krieg und Frieden 1998, S. 461–468.
Azzi Visentini 1997:
Margherita Azzi Visentini, Die italienische Villa. Bauten des 15. und 16. Jahrhunderts, Stuttgart 1997.

B

Bachmann/Roda [9]1982:
Erich Bachmann/Burkard von Roda, Residenz Würzburg und Hofgarten. Amtlicher Führer, München [9]1982.
Bachmann/Roda [7]1988:
Erich Bachmann/Burkard von Roda, Neue Residenz Bamberg. Amtlicher Führer, München [7]1988.
Baer 1975:
Winfried Baer, Ausgewählte Werke des Kunsthandwerks. Erwerbungen der Berliner Schlösserverwaltung in der Nachkriegszeit, in: Schloß Charlottenburg. Berlin. Preußen. Festschrift für Margarete Kühn, hg. von Matin Sperlich und Helmut Bösch-Supan, München/Berlin 1975, S. 103–138.
Baer 2000:
Winfried Baer, Die Lackmanufaktur der Gebrüder Dagly in Berlin, in: Lackarbeiten 2000, S. 288–330.
Bagni 1986:
Prisco Bagni, Benedetto Gennari e la bottega del Guercino, Padua 1986.
Bajou 1998:
Thierry Bajou, La peinture à Versailles. XVII[e] siècle, Paris 1998.
Balsam 1989:
Simone Balsam, Orangerien. Bauten im Spannungsfeld zwischen Architektur und Natur. Studien zur Typologie am Beispiel hessischer Orangerien, phil. Diss. Marburg 1989.
Bandera 1990:
Maria Cristina Bandera, Pietro Paltronieri „il Mirandolese", Mirandola 1990.
Barigozzi-Brini/Garas 1967:
Amalia Barigozzi-Brini/Klára Garas, Carlo Innocenzo Carloni, Mailand 1967.
Barock 1999:
Barock, hg. von Hellmut Lorenz (= Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 4), München/London/New York 1999.
Barreau 1998:
Joëlle Barreau, Antonio Verrio à l'hôtel Brûlard, in: Revue de l'art, 122 (1998), S. 64–71.
Bauer-Wild 1989:
Anna Bauer-Wild, Schloß Lustheim, in: Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland, hg. von Hermann Bauer und Bernhard Rupprecht, Bd. 3/II: Stadt und Landkreis München, Profanbauten, München 1989, S. 449–481.
Bechter 1993:
Barbara Bechter, Der Garten von Vaux-le-Vicomte. Geschichte und Restaurierung, in: Die Gartenkunst, 5 (1993), S. 67–90.
Benedik 1990/91:
Christian Benedik, Die Repräsentationsräume der Wiener Hofburg in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: Das achtzehnte Jahrhundert und Österreich. Jahrhuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts, 6 (1990/91), S. 7–21.
Benedik 1997:
Christian Benedik, Die herrschaftlichen Appartements. Funktion und Lage während der Regierungen von Kaiser Leopold I. bis Kaiser Franz Joseph I., in: ÖZKD, 51 (1997), S. 552–570.
Benedikt 1927:
Heinrich Benedikt, Das Königreich Neapel unter Kaiser Karl VI. Eine Darstellung auf Grund bisher unbekannter Dokumente aus den österreichischen Archiven, Wien/Leipzig 1927.
Beneš 1996:
Mirka Beneš, Landowning and the Villa in the Social Geography of Roman Territory. The Location and Landscapes of the Villa Pamphilj, 1645–70, in: Form, Modernism, and History. Essays in Honor of Eduard F. Sekler, hg. von Alexander von Hoffmann, Cambridge Mass./London 1996, S. 187–209.

Bénézit 1999:
Eugène Bénézit, Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs, neue überarbeitete Auflage, 14 Bde., Paris 1999.
Benocci 1999:
Carla Benocci, Algardi a Roma. Il Casino del Bel Respiro a Villa Doria Pamphilj, Rom 1999.
Berger 1886:
Adolf Berger, Das fürstlich Schwarzenberg'sche Gartenpalais am Rennwege in Wien. Denkwürdigkkeiten von 1697–1735, in: Berichte und Mitteilungen des Altertums-Vereines zu Wien, 23 (1886), S. 147–198.
Berger 1995:
Günther Berger, Chinoiserien in Österreich-Ungarn, Frankfurt a. M./u. a. 1995.
Bernouilli 1784:
G. E. von R., Reisen nach Wien und in die umliegende Gegend, in den Jahren 1781–1783, zweiter Abschnitt, in: Johann Bernouilli's Sammlung kurzer Reisebeschreibungen und anderer zur Erweiterung der Länder- und Menschenkentniß dienenden Nachrichten, Bd. 14, Leipzig 1784, S. 1–96.
Bersani 1997:
Marie-Hélène Bersani, L'hôtel Lauzun, in: Ausst.-Kat. Paris 1997, S. 114–124.
Bertolotto 1982:
Claudio Bertolotto, Il principe Eugenio di Savoia-Soissons uomo d'arme e collezionista, in: Ausst.-Kat. Turin 1982, o. S.
Best.-Kat. Turin 1972:
Luigi Mallé, Museo civico di Torino. Mobili e arredi lignei. Arazzi e bozzetti per arazzi, Turin 1972.
Best.-Kat. Versailles 1995:
Claire Constans, Les peintures. Musée national du château de Versailles, 2 Bde., Paris 1995.
Best.-Kat. Wien 1980:
Elfriede Baum, Katalog des österreichischen Barockmuseums im Unteren Belvedere in Wien, 2 Bde., Wien/München 1980.
Best.-Kat. Wien 1984:
Schausammlung Historisches Museum der Stadt Wien, bearbeitet von Robert Waissenberger, Wien 1984.
Best.-Kat. Wien 1991:
Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde, hg. vom Kunsthistorischen Museum, Wien 1991.
Best.-Kat. Wien 1992–2000:
Elisabeth Hülmbauer u. a., Kunst des 19. Jahrhunderts. Bestandskatalog der Österreichischen Galerie des 19. Jahrhunderts, 4 Bde., Wien 1992–2000.
Best.-Kat. Weinheim 2002:
Tapisserien. Wandteppiche aus den staatlichen Schlössern Baden-Württembergs (= Schätze aus unseren Schlössern. Eine Reihe der Staatlichen Schlösser und Gärten Baden-Württemberg, 6), Weinheim 2002.
Blanc/Bonnemaison 1998:
Olivier Blanc/Joachim Bonnemaison, Paris und seine Stadtpaläste, Paris 1998.
Blauensteiner 1957:
Waltraud Blauensteiner, Der Wiederaufbau des Palais Schwarzenberg, in: alte und moderne kunst, 2 (1957), S. 4–6.
Blauensteiner 1958:
Waltraud Blauensteiner, Unteres Belvedere. Wien III., in: ÖZKD, 12 (1958), S. 59–60.
Blauensteiner 1958/59:
Waltraud Blauensteiner, Restaurierungsarbeiten im Theresianum, in: Jahresbericht Theresianische Akademie 1958/59, S. 35–36.
Blauensteiner 1963:
Waltraud Blauensteiner, Die Restaurierung des Deckenfreskos im großen Marmorsaal des Unteren Belvedere, in: ÖZKD, 17 (1963), S. 52–58.

Blauensteiner 1968:
Waltraud Blauensteiner, Restaurierungsarbeiten im Winterpalais des Prinzen Eugen, in: ÖZKD, 22 (1968), S. 16–23.
Blauensteiner 1972:
Waltraud Blauensteiner, Restaurierungsarbeiten im Palais des Prinzen Eugen, in: ÖZKD, 26 (1972), S. 166–171.
Blondel 1737–38:
Jacques-François Blondel, De la distribution des Maisons de plaisance et de la décoration des edifices en general, 2 Bde., Paris 1737–38.
Blunt 1983:
Antony Blunt, Vita e opere di Borromini, Rom/Bari 1983.
Boiron 1990:
Stéphane Boiron, Grand Hôtel de Mailly, in: Le faubourg Saint-Germain. Le Quais Voltaire. Études offertes à Colette Lamy-Lassalle, hg. von Michel Borjou und Bruno Pons, Paris 1990, S. 142–163.
Bott 1997:
Katharina Bott, Vorwort, in: Rudolf Bys, Fürtrefflicher Gemähld- und Bilderschatz. Die Gemäldesammlung des Lothar Franz von Schönborn in Pommersfelden, hg. von Katharina Bott, Weimar 1997.
Brattig 1998:
Patricia Brattig, Das Schloß von Vaux-le-Vicomte (= Veröffentlichung der Abteilung Architekturgeschichte des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln, 63), Köln 1998.
Braubach 1963–65, Bd. 1–5:
Max Braubach, Prinz Eugen von Savoyen. Eine Biographie, 5 Bde., München 1963–65.
Braubach 1965/Gemäldesammlung:
Max Braubach, Die Gemäldesammlung des Prinzen Eugen von Savoyen, in: Festschrift für Herbert von Einem zum 16. Februar 1965, hg. von Gert von der Osten und Georg Kauffmann, Berlin 1965, S. 27–43.
Braun-Ronsdorf 1970:
M. Braun-Ronsdorf, Textile Wandbespannungen, in: Tapeten. Ihre Geschichte bis zur Gegenwart, hg. von Heinrich Olligs, Bd. 1: Tapeten – Geschichte, Braunschweig 1970, S. 9–44.
Brauneis/Rösener 1978:
Walther Brauneis/Richard Rösener, Die Umgebungen Wiens. Landschaft und Kunst, Wien/Hamburg 1978.
Brauneis 1981:
Walther Brauneis, Die Schösser im Marchfeld, St. Pölten 1981.
Brunner 1988:
Jean-Josef Brunner, Der Schlüssel im Wandel der Zeit (= Suchen und Sammeln, 14), Bern/Stuttgart 1988.
Buchmann 1974:
Bertrand Michael Buchmann, Der Wiener Linienwall. Geschichte und Bedeutung, phil. Diss. Wien 1974.
Bürklin 1971:
Heidi Bürklin, Franz Joachim Beich (1665–1748). Ein Landschafts- und Schlachtenmaler am Hofe Max Emanuels (= Neue Schriftenreihe des Stadtarchivs München, 39), München 1971.
Burkarth 1990:
Axel Burkarth, Giuseppe Maria Crespi und seine fürstlichen Sammler in Österreich und Deutschland, in: Ausst.-Kat. Stuttgart 1990, S. 203–218.
Burke 1996:
Peter Burke, Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs, Frankfurt a. M. 1996 (Originalausgabe New Haven/London 1992).

C

Castelluccio 1998:
Stéphane Castelluccio, Les „conquestes du Roi“ du château de Marly, in: Ausst.-Kat. Dijon 1998, S. 220–241.

Caterina 1986:
Lucia Caterina, Dall'oriente a Torino, in: Ausst.-Kat. Turin 1986, S. 341–359.

Chatenet 1987:
Monique Chatenet, Le château de Madrid au Bois de Boulogne. Sa place dans les rapports franco-italiens autour de 1530, Paris 1987.

Claretta 1889–90:
Gaudenzio Claretta, Le peripezie del celebre quadro di Van Dych „il ritratto equestre del principe Tommaso di Savoia“, e dei famosi arazzi „gli amori di Mercurio“, in: Atti della reale accademia delle scienze di Torino, 25 (1889–90), S. 548–561.

Conze 1886:
A. Conze, Der betende Knabe in den königlichen Museen zu Berlin, in: Jahrbuch des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts, 1 (1886), S. 1–13.

Coope 1972:
Rosalys Coope, Salomon de Brosse and the Development of the Classical Style in French Architecture from 1565 to 1630 (= Studies in Architecture, 11), London 1972.

Courtin 1998:
Nicolas Courtin, L'hôtel Amelot de Bisseuil au Marais, in: Revue de l'art, 122 (1998), S. 55–61.

Crest 1997:
Sabine du Crest, Hôtel Lambert: décor intérieur, in: Ausst.-Kat. Paris 1997, S. 211–225.

Čsatkai 1969:
André Čsatkai, Jonas Drentwett in Sopron (Ödenburg), in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie, 13 (1969), S. 5–15.

D

Davario 1895:
Stefano Davario, Urkunden und Inventare aus dem Archivio storico Gonzaga zu Mantua, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, 16 (1895), S. CLXXXVII–CCII.

Daviler [3]1699:
Augustin Charles Daviler, Cours d'Architecture qui comprend les ordres de Vignole, …, Paris [3]1699 (erste Auflage Paris 1691).

Daviler 1710:
Augustin Charles Daviler, Cours d'Architecture qui comprend les ordres de Vignole, …, revu et augmenté de plusieurs dessins de précepte conformes à l'usage present et d'un grand nombre de termes et remarques, Paris 1710.

Decker 1711:
Paul Decker, Fürstlicher Baumeister oder Architectura Civilis, erster Teil, Augsburg 1711.

Dehio Niederösterreich 1990:
Dehio Handbuch Niederösterreich nördlich der Donau, bearb. von Evelyn Benesch u. a., Wien 1990.

Dennerlein 1981:
Ingrid Dennerlein, Die Gartenkunst der Régence und des Rokoko in Frankreich (= Grüne Reihe. Quellen und Forschungen zur Gartenkunst,4), Worms 1981.

Dernjač 1903:
Josef Dernjač, Das Winterpalais des Prinzen Eugen, in: Kunst und Kunsthandwerk, 6 (1903), S. 317–350.

Dezallier d'Argenville 1739:
Antoine Joseph Dezallier d'Argenville, La théorie et la pratique du jardinage, Paris 1709 (benutzte Auflage: Den Haag 1739).
The Dictionary of Art:
The Dictionary of Art, hg. von Jane Turner, London/New York 1996.
Dolfin 1735:
Franciscus Dolfin, Acta serenissimi princips Eugenij Francisci sabaudiae et pedemontij ducis, Wien 1735.
Dominici 1745:
Bernardo de Dominici, Vite de pittori, scoltori ed architetti napoletani, Bd. 3, Neapel 1745.
Dreger 1907:
Moriz Dreger, Über Johann Lukas von Hildebrandt, in: Kunst und Kunsthandwerk, 10 (1907), S. 265–297.
Dreger 1914:
Moriz Dreger, Baugeschichte der k. k. Hofburg in Wien bis zum 19. Jahrhundert (= Österreichische Kunsttopographie, 14), Wien 1914.
Dubarry de Lassale 2000:
Jacques Dubarry de Lassale, Identification des marbres, Turin 2000.
Dümler 2001:
Christian Dümler, Die Neue Residenz in Bamberg. Bau- und Ausstattungsgeschichte der fürstbischöflichen Hofhaltung im Zeitalter der Renaissance und des Barock (= Veröffentlichungen der Gesellschaft für Fränkische Geschichte, Quellen und Darstellungen zur fränkischen Kunstgeschichte, 13), Neustadt an der Aisch 2001.
Dumont 1720:
Jean Dumont, Batailles gagnées par le serenissime prince Fr. Eugène de savoye sur les enemies de la foi, ..., La Haye 1720 (zweite Auflage La Haye 1725).
Dumont 1723:
Jean Dumont, Des grossen Feldherrn Eugenii, Herzogs von Savoyen ... Feldschlachten oder dessen Helden-Thaten (= Bd. 4 von Helden-Thaten o. J.-1739, Bd. 1–6), Frankfurt a. M./Leipzig 1723.

E

Ebenstein 1963:
Zdrawka Ebenstein, Domenico Parodi im Dienste des Prinzen Eugen, in: Sonderheft Prinz Eugen, S. 69–95.
Egger 1963:
Gerhart Egger, Das Konzept der Innenräume des Belvedere, in: Sonderheft Prinz Eugen, S. 19–30.
Eisler 1919:
Max Eisler, Historischer Atlas des Wiener Stadtbildes (= Arbeiten des kunsthistorischen Instituts der Universität Wien, 16), Wien 1919.
Eisler 1925:
Max Eisler, Das barocke Wien. Historischer Atlas der Wiener Ansichten, Wien/Leipzig 1925.
Elias [6]1992:
Norbert Elias, Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 423), Frankfurt a. M. [6]1992.
Esbach 1991:
Ute Esbach, Die Ludwigsburger Schloßkapelle. Eine evangelische Hofkirche des Barock. Studien zu ihrer Gestalt und Rekonstruktion ihres theologischen Programms, 3 Bde. (= Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft, 38 I–III), Worms 1991.
Euler-Rolle 1983:
Bernd Euler-Rolle, Form und Inhalt kirchlicher Gesamtausstattungen des österreichischen Barock bis 1720/30, phil. Diss. Wien 1983.

Euler-Rolle 1989:
Bernd Euler-Rolle, Wege zum „Gesamtkunstwerk“ in den Sakralräumen des österreichischen Spätbarocks am Beispiel der Stiftskirche von Melk, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 43 (1989), S. 25–48.
Euler-Rolle 1989/Grotten:
Bernd Euler-Rolle, Grotten zwischen Kunst und Natur, in: Ausst.-Kat. Wien 1989, S. 33–41.
Euler-Rolle 1993:
Bernd Euler-Rolle, Kritisches zum Begriff des „Gesamtkunstwerks“ in Theorie und Praxis, in: Barock regional – international, hg. von Götz Pochat und Brigitte Wagner (= Kunsthistorisches Jahrbuch Graz, 25 [1993]), S. 365–374.

F

Fantuzzi 1770:
Giovanni Fantuzzi, Memorie della vita del Generale Co. Luigi Ferdinando Marsigli, Bologna 1770.
Fata 1995:
Márta Fata, Einwanderung und Ansiedlung der Deutschen (1686–1790), in: Deutsche Geschichte im Osten Europas. Land an der Donau, hg. von Günther Schödl, Berlin 1995, S. 89–196.
Feinblatt 1992:
Ebria Feinblatt, Seventeenth-Century Bolognese Ceiling Decorators, Santa Barbara 1992.
Feldzüge 1876–92, Bd. 1–22:
Feldzüge des Prinzen Eugen von Savoyen, hg. von der Abteilung für Kriegsgeschichte des k. k. Kriegsarchivs, 22 Bde., Wien 1876–92.
Ferrero-Viale 1959:
Mercedes Ferrero-Viale, Essai de reconstruction idéale des collections de tapisserie ayant appartenu à la maison de Savoie au XVII[e] et XVIII[e] siècle, in: La tapisserie flamande aux XVII[e] et XVIII[e] siècles, Colloque international, 8.–10. octobre 1959. Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetschappen, Letteren en Schone Kunsten van Belgie, Brüssel 1959, S. 269–300.
Feuchtmüller 1976:
Rupert Feuchtmüller, Das Neugebäude (= Wiener Geschichtsbücher, 17), Wien/Hamburg 1976.
Feulner 1980:
Adolf Feulner, Kunstgeschichte des Möbels (= Propyläen Kunstgeschichte, Sonderbd. 2), Frankfurt. a. M./Berlin/Wien 1980.
Fiedler/Giese 1963:
Walter Fiedler/Ursula Giese, Die Menagerie und der botanische Garten des Prinzen Eugen im Belvedere, in: Sonderheft Prinz Eugen, S. 143–181.
Figel 1972:
Anton Figel, Das Winterpalais des Prinzen Eugen, Wien 1972, ungedrucktes maschr. Manuskript, einzusehen in Wien, Bibliothek des Finanzministeriums, Himmelpfortgasse 4.
Figel/Treffer 1979:
Anton Figel/Günter Treffer, Baugeschichte und Führer durch die Räumlichkeiten, in: Das Winterpalais des Prinzen Eugen. Von der Residenz des Feldherrn zum Finanzministerium, hg. von Beppo Mauhart, Wien 1979, S. 27–69.
Filipovsky 1976:
Kurt Filipovsky, Schloß Belvedere, Führer durch Schloß und Garten, Wien 1976.
Fischer 1990:
Karl Fischer, Daniel Suttinger und der frühe Wiener Stadtplan (= Wiener Geschichtsblätter, Beiheft 4), Wien 1990.
Fischer von Erlach 1721:
Johann Bernhard Fischer von Erlach, Entwurff einer historischen Architec-

tur, Wien 1721 (benutzter Nachdruck: Die bibliophilen Taschenbücher, 18, Dortmund 1978).
Fleischer 1910:
Victor Fleischer, Karl Eusebius von Liechtenstein als Bauherr und Kunstsammler (1611–1684) (= Veröffentlichungen der Gesellschaft für neuere Geschichte Österreichs, 1), Wien/Leipzig 1910.
Forssman 1961:
Erik Forssman, Dorisch, jonisch, korinthisch. Studien über den Gebrauch der Säulenordnungen in der Architektur des 16.–18. Jahrhunderts (= Stockholm Studies in History of Art, 5), Stockholm/Göteborg/Uppsala 1961.
Forti Grazzini 1994:
Nello Forti Grazzini, Gli arazzi. Il patrimonio artistico del Quirinale, 2 Bde., Mailand 1994.
Frank 1987:
Martina Frank, Zu einer kaum bekannten Vita des Ludovico Dorigny, in: WrJbKg, 40 (1987), S. 103–106.
Frey 1921/22:
Dagobert Frey, Johann Bernhard Fischer von Erlach. Eine Studie über seine Stellung in der Entwicklung der Wiener Palastfassade, in: Jahrbuch für Kunstgeschichte. Kunsthistorisches Institut des Bundesdenkmalamtes, 15 (1921/22), S. 93–214.
Frey 1926:
Dagobert Frey, Das Schwarzenbergpalais in Wien, in: WrJbKg, 4 (1926), S. 133–148.
Friedrich 1993:
Verena Friedrich, Johann Georg Oegg. Die schmiedeeisernen Gitter der Fürstbischöflichen Residenz zu Würzburg (= Mainfränkische Studien, 54), Würzburg 1993.
Frommel 1969:
Christoph Luitpold Frommel, La villa Madama e la tipologia della villa romana nel Rinascimento, in: Bollettino del centro internazionale di Studi di architettura Andrea Palladio, 9 (1969), S. 47–64.

G

Gabriel 2000:
Laetitia Gabriel, Die Kaiserzimmer in den barocken Stiften Nieder- und Oberösterreichs, phil. Diss. Wien 2000 (Universität für angewandte Kunst).
Gaddo 1997:
Beata di Gaddo, L'architettura di Villa Borghese. Dal giardino privato al parco pubblico (= Groma Quaderni, 5), Rom 1997.
Gaehtgens 1996:
Thomas W. Gaehtgens, Historienmalerei. Zur Geschichte einer klassischen Bildgattung und ihrer Theorie, in: Historienmalerei, hg. von Thomas W. Gaehtgens und Uwe Fleckner (= Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, 1), Berlin 1996, S. 15–76.
Gamer 1962:
Jörg Gamer, Jean Marot in den Diensten des Kurfürsten Karl Ludwig von der Pfalz, in: Heidelberger Jahrbücher, 6 (1962), S. 73–94.
Gebessler 1962:
August Gebessler, Stadt und Landkreis Erlangen, Kurzinventar (= Bayerische Kunstdenkmale, 14), München 1962.
Göbel 1928:
Heinrich Göbel, Wandteppiche, Teil 2: Die romanischen Länder, 2 Bde., Leipzig 1928.
Götz 1995:
Ernst Götz, Höfische Holzböden und Parkette, in: Parkett. Historische Holzfußböden und zeitgenössische Parkettkultur, hg. von Peter Nickel, München 1995, S. 29–79.

Graf 1997:
Henriette Graf, Das kaiserliche Zeremoniell und das Repräsentationsappartement im Leopoldinischen Trakt der Wiener Hofburg um 1740, in: ÖZKD, 51 (1997), S. 571–587.
Grimm 1978.
Ulrike Grimm, Die Dekoration im Rastatter Schoß, 1700–1771, phil. Diss. Freiburg i. Br. 1978.
Grimm 1982/83:
Ulrike Grimm, Ein neuentdeckter Dekorationsentwurf für das Untere Belvedere, in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie, 26/27 (1982/83), S. 225–244.
Grimm 2000:
Ulrike Grimm, „In einem so entfernten Deutschen Palast vortrefflichste Seltenheiten so magnific und von einer so hohen Hand so nett rangieret“. Zu den Lackarbeiten am Hofe der Sibylla Augusta, Markgräfin von Baden-Baden, in: Lackarbeiten 2000, S. 237–254.
Grimschitz 1919:
Bruno Grimschitz, Das Wiener Belvedere und sein Schöpfer Johann Lucas von Hildebrandt, in: Monatsblatt des Vereines für Geschichte der Stadt Wien, 1 [13](1919), S. 33–41 und 43–54.
Grimschitz 1922:
Bruno Grimschitz, Joh. Lucas von Hildebrandts künstlerische Entwicklung bis zum Jahre 1725, Wien 1922.
Grimschitz 1925:
Bruno Grimschitz, Zwei Entwürfe von Johann Lucas von Hildebrandt für das Wiener Belvedere, in: Belvedere, 7 (1925), S. 133–135.
Grimschitz 1932:
Bruno Grimschitz, Johann Lucas von Hildebrandt, Wien 1932.
Grimschitz 1946:
Bruno Grimschitz, Das Belvedere in Wien (= Wolfrumbücher, 2), Wien 1946.
Grimschitz 1959:
Bruno Grimschitz, Johann Lucas von Hildebrandt, Wien/München 1959.
Grimschitz 1959/Guntramsdorf:
Bruno Grimschitz, Das liechtenstein'sche Schloß in Guntramsdorf, in: alte und moderne Kunst, 4 (1959), S. 15–16.
Griseri 1986:
Andreina Griseri, La cornice e il quadro. Il Palazzo e gli Uffici di Bocca e di Vassella, in: Ausst.-Kat. Turin 1986, S. 49–75.
Günther 1988:
Hubertus Günther, Das geistige Erbe Peruzzis im vierten und dritten Buch des Sebastiano Serlio, in: Les traités d'architecture de la Renaissance, hg. von Jean Guillaume, Paris 1988, S. 227–245.
Gutkas 1986:
Karl Gutkas, Der Mensch Prinz Eugen und seine Familie, in: Ausst.-Kat. Schloßhof 1986, S. 113–117.

H

Haase 2000:
Giesela Haase, Bemerkungen zur Dresdner Lackierkunst und Martin Schnell, in: Lackarbeiten 2000, S. 271–287.
Hackländer 1997:
Nele Hackländer, Der Betende Knabe. Original und Experiment, hg. von Gerhard Zimmer und Nele Hackländer, Frankfurt a. M. 1997.
Hahn 1998:
Peter-Michael Hahn, Wahrnehmung und Magnifizenz, in: Pracht und Herrlichkeit. Adlig-fürstliche Lebensstile im 17. und 18. Jahrhundert, hg. von Peter-Michael Hahn und Hellmut Lorenz (= Quellen und Studien zur Geschichte und Kultur Brandenburg-Preußens und des Alten Reiches, 5), Potsdam 1998, S. 9–43.

Hainisch 1954:
Erwin Hainisch, Zum Baugedanken des Oberen Belvedere-Schlosses in Wien, in: WrJbKg, 16 (1954), S. 205–211.
Hajós 1974:
Géza Hajós, Die topographische Entwicklung des III. Wiener Gemeindebezirks, in: Österreichische Kunsttopographie, 41: Die Kunstdenkmäler Wiens. Die Kirchen des III. Bezirks, bearbeitet von Géza Hajós, Wien 1974, S. 15–46.
Hajós 1976:
Géza Hajós, Schönbrunn (= Wiener Geschichtsbücher, 18), Wien/Hamburg 1976.
Hansmann 1983:
Wilfried Hansmann, Gartenkunst der Renaissance und des Barock, Köln 1983.
Hansmann 1994:
Wilfried Hansmann, Dominique Girard und Antoine Joseph Dézallier d'Argenville. Über die Kunst, Parterres zu gestalten, in: Garten. Kunst. Geschichte, Festschrift für Dieter Hennebo zum 70. Geburtstag, hg. von Erika Schmidt u.a. (= Grüne Reihe, Quellen und Forschungen zur Gartenkunst, 16), Worms 1994, S. 53–55.
Harrer-Lucienfeld 1941–49:
Paul Harrer-Lucienfeld, Wien, seine Häuser, Menschen und Kultur, Wien 1941–49, 8 Bde., ungedrucktes maschr. Manuskript in der WStLB.
Haskell 1996:
Francis Haskell, Maler und Auftraggeber. Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock, Köln 1996 (Originalausgabe New Haven/London 1980).
Hautecoeur 1927:
Louis Hautecoeur, Le Louvre et les Tuileries de Louis XIV, Paris/Brüssel 1927.
Hauttmann 1913:
Max Hauttmann, Der kurbayerische Hofbaumeister Joseph Effner. Ein Beitrag zur Geschichte der höfischen Kunstpflege, der Architektur und Ornamentik in Deutschland zu Anfang des 18. Jahrhunderts (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 164), Straßburg 1913.
Hecht 1909:
Otto Hecht, Die k. k. Spiegelfabrik zu Neuhaus in Niederösterreich 1701–1844. Ein Beitrag zur Geschichte des Merkantilismus (= Studien zur Sozial-, Wirtschafts- und Verwaltungsgeschichte, 4), Wien 1909.
Heckmann 1954:
Hermann Heckmann, M. D. Pöppelmann als Zeichner, Dresden 1954.
Hefford 1975:
Wendy Hefford, Some problems concerning the „Art of War" Tapestries, in: Bulletin de liaison de centre international d'étude des textiles anciens, 41 (1975), S. 101–118.
Heinz 1963:
Günther Heinz, Die italienischen Maler im Dienste des Prinzen Eugen, in: Sonderheft Prinz Eugen, S. 115–141.
Heinz 1967:
Günther Heinz, Zur Dekoration des Schlafzimmers des Prinzen Eugen in seinem Winterpalast, in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie, 11 (1967), S. 69–79.
Heinz 1973:
Günther Heinz, Geistliches Blumenbild und dekoratives Stilleben in der Geschichte der kaiserlichen Gemäldesammlungen, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 69 (= NF 33) (1973), S. 7–54.
Heinz 1995:
Dora Heinz, Europäische Tapisseriekunst des 17. und 18. Jahrhunderts, Wien/Köln/Weimar 1995.
Helden-Thaten o. J.–1739, Bd. 1–6:
Anonym, Des grossen Feld-Herrns Eugenii Herzogs von Savoyen kayserl. und des Reichs General-Lieutenants Helden-Thaten bis auf dessen seel.

Absterben, 6 Bde., Bd. 1–3 Nürnberg o. J. [seit etwa 1718], Bd. 4 Nürnberg [1720–23], Bd. 5 Nürnberg 1736, Bd. 6 Nürnberg 1739.

Helft 1965:
Les grands orfèvres de Louis XIII à Charles X, préface de Jacques Helft, Paris 1965.

Hennebo/Hoffmann 1965:
Dieter Hennebo/Alfred Hoffmann, Geschichte der deutschen Gartenkunst, 2: Der architektonische Garten. Renaissance und Barock, Hamburg 1965.

Herget 1954:
Elisabeth Herget, Die Sala terrena im deutschen Barock, phil. Diss. Frankfurt a. M. 1954.

Herre 1997:
Franz Herre, Prinz Eugen. Europas heimlicher Herrscher, Stuttgart 1997.

Hettner [2]1869:
Hermann Hettner, Die Bildwerke der königlichen Antikensammlung zu Dresden, Dresden [2]1869.

Heym 1984:
Sabine Heym, Henrico Zuccalli (um 1642–1724). Der kurbayerische Hofbaumeister, München/Zürich 1984.

Hinterkeuser 1999:
Guido Hinterkeuser, Von der Maison de plaisance zum Palais royal. Die Planungs- und Baugeschichte von Schloß Charlottenburg zwischen 1694 und 1713, in: Ausst.-Kat. Berlin 1999, S. 113–124.

Historisches Lexikon der Stadt Wien:
Historisches Lexikon der Stadt Wien in 5 Bänden, von Felix Czeike, Wien 1992–97.

Höhle 1988:
Eva Maria Höhle, Das Neugebäude – ein vergessenes kaiserliches Lustschloß in Simmering, in: Arx, 10 (1988), S. 402–410.

Hofer 1987:
Sigrid Hofer, Studien zur Stuckausstattung im frühen 18. Jahrhundert. Modi und ihre Funktion in der Herrschaftsarchitektur am Beispiel Ottobeuren (= Kunstwissenschaftliche Studien, 56), München/Berlin 1987.

Hofmann 1968:
Walter Jürgen Hofmann, Schloß Pommersfelden. Geschichte seiner Entstehung (= Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft, 32), Nürnberg 1968.

Hofmann von Wellenhof 1905:
Viktor Hofmann von Wellenhof, Der Winterpalast des Prinzen Eugen von Savoyen, jetzt k. k. Finanzministerium in Wien, Wien o. J. (1905).

Hojer/Schmid [8]1989:
Gerhard Hojer/Elmar D. Schmid, Schleißheim. Neues Schloß und Garten. Amtlicher Führer, München 1989.

Holtmeyer 1923:
Alois Holtmeyer, Die Bau- und Kunstdenkmäler im Regierungsbezirk Cassel, 6: Kreis Cassel-Stadt, Teil I, Marburg 1923.

Holzhausen 1954:
Walter Holzhausen, Die Lackschränke des kurfürstlich bayerischen Münzkabinetts in München, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. Folge, 5 (1954), S. 205–216.

Holzhausen 1959:
Walter Holzhausen, Lackkunst in Europa. Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber (= Bibliothek für Kunst- und Antiquitätenfreunde, 38), Braunschweig 1959.

Hotz 1981:
Joachim Hotz, das „Skizzenbuch Balthasar Neumanns“ (Universitätsbibliothek Würzurg, Delin III). Studien zur Arbeitsweise des Würzburger Meisters und zur Dekorationskunst im 18. Jahrhundert, 2 Bde., Wiesbaden 1981.

Hubala 1956:
Erich Hubala, Rezension zu Heckmann 1954, in: Kunstchronik, 9 (1956), S. 166–168.

Huth 1935:
Hans Huth, Zur Geschichte der Berliner Wirkteppiche, in: Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, 56 (1935), S. 80–99.

I

Ilg 1889:
Albert Ilg, Prinz Eugen von Savoyen als Kunstfreund, Wien 1889.

Ilg 1895:
Albert Ilg, Die Fischer von Erlach, Wien 1895.

Imhof 1978:
Gabriele Imhof, Der Schleißheimer Schloßgarten des Kurfürsten Max Emanuel von Bayern. Zur Entwicklung der barocken Gartenkunst am Münchner Hof (= Neue Schriftenreihe des Stadtarchivs München, 103), München 1978.

Irmscher 1991:
Günter Irmscher, Das Laub- und Bandlwerk. Zur Geschichte eines vergessenen Ornaments, in: Barockberichte, 3 (1991), S. 73–116.

J

Jacobs 1999:
Alain Jacobs, Pierre-Denis Plumier (Anvers 1688–Londres 1721), in: Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art, 68 (1999), S. 113–170.

Jessen 1892:
Peter Jessen, Das Ornamentwerk des Daniel Marot, Berlin 1892.

Jörg 1990:
C. J. A. Jörg, Der Porzellanhandel der VOC im 17. und 18. Jahrhundert, in: Ausst.-Kat. Kassel 1990, S. 143–156.

Journal 1849:
Journal ofte Dagregister van onze reyze naer de keyzerlyke Stadt van Weenen ten jare 1716 (= Maetschappy de Vlaemsche Bibliophile, 2. Série, Nr. 10), Gent 1849.

Julier 1991:
Jürgen Julier, Die große Orangerie des Schlosses Charlottenburg, in: Der Bär. Jahrbuch des Vereins für die Geschichte Berlins, 40 (1991), S. 39–54.

K

Keller 1936:
Harald Keller, Das Treppenhaus im deutschen Schloß- und Klosterbau des Barock, München 1936.

Keller 1973:
Fritz Eugen Keller, Die Zeichnung Uff. 363 A von Baldassare Peruzzi und das Bad von Poggio Reale, in: architectura, 3 (1973), S. 22–35.

Keller 1982:
Harald Keller, Zur Entstehung der barocken Prunktreppe, in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein, 22 (1982) (= Erich Herzog zum 65. Geburtstag), S. 87–91.

Kerber 1947:
Ottmar Kerber, Von Bramante zu Lucas von Hildebrandt, Stuttgart 1947.

Keyßler 1741 [1730]:
Johann Georg Keyßler, Fortsetzung Neuester Reisen durch Teutschland, Boehmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen, Hannover 1741. [Die Beschreibung des Stadtpalais des Prinzen Eugen ist auf den 1. August 1730 datiert.]

Kiby 1990:
Ulrika Kiby, Die Exotismen des Kurfürsten Max Emanuel in Nymphenburg. Eine kunst- und kulturhistorische Studie zum Phänomen von Chinoiserie und Orientalismus im Bayern und Europa des 16. bis 18. Jahrhunderts; seine politische Relevanz (= Studien zur Kunstgeschichte, 53), Hildesheim/Zürich/New York 1990.
Kier 1976:
Hiltrud Kier, Schmuckfußböden in Renaissance und Barock, München/Berlin 1976.
Kimball 1936:
Fiske Kimball, The development of the „cheminée à la royale", in: Metropolitan Museum Studies, 5 (1936), S. 259–280.
Kimball 1936/Ménagerie:
Fiske Kimball, Le décor du Château de la Ménagerie à Versailles, in: Gazette des Beaux-Arts, 78 (= 6. Serie, 16) (1936), S. 245–256.
Kimball 1949:
Fiske Kimball, Le style Louis XV. Origine et évolution du rococo, Paris 1949.
Kimball/Marie 1946:
Fiske Kimball/Alfred Marie, Unknown Versailles. The Appartement du Roi 1678–1701, in: Gazette des Beaux-Arts, 88 (= 6. Serie, 29) (1946), S. 85–112.
Kitlitschka 1967:
Werner Kitlitschka, Der Gartenpavillon des Schlosses Obersiebenbrunn in Niederösterreich. Seine kunstgeschichtliche Bedeutung und Restaurierung, in: ÖZKD, 21 (1967), S. 39–47.
Kleiner 1969:
Salomon Kleiner, Das Belvedere in Wien, herausgegeben und kommentiert von Hans Aurenhammer unter Mitarbeit von Gertrude Aurenhammer (= Wiennerisches Welttheater. Das barocke Wien in Stichen von Salomon Kleiner, Bd. II/2), Graz 1969.
Kletzl 1941:
Otto Kletzl, Die deutsche Kunst in Böhmen und Mähren, Berlin 1941.
Knall-Brskovsky 1984:
Ulrike Knall-Brskovsky, Italienische Quadraturisten in Österreich (= Dissertationen zur Kunstgeschichte, 21), Wien/Köln/Graz 1984.
Knall-Brskovsky 1986:
Ulrike Knall-Brskovsky, Die Innenausstattung der Wiener Paläste Prinz Eugens, in: Ausst.-Kat. Schloßhof 1986, S. 420–422.
Knöbl 1988:
Herbert Knöbl, Das Neugebäude und sein baulicher Zusammenhang mit Schloß Schönbrunn, Wien/Köln/Graz 1988.
Knopp 1966:
Norbert Knopp, Das Garten-Belvedere. Das Belvedere Liechtenstein und die Bedeutung von Ausblick und Prospektbau für die Gartenkunst (= Kunstwissenschaftliche Studien, 36), München/Berlin 1966.
Köhler 1997:
Bettina Köhler, „Architektur ist die Kunst, gut zu bauen". Charles Augustin D'Avilers Cours d'architecture qui comprend les Ordres de Vignole, Berlin 1997.
Koller 1968:
Manfred Koller, Untersuchungen am Palais Trautson in Wien. Zu ursprünglicher Baugestalt, Fassadenfärbelung und Innendekoration, in: ÖZKD, 22 (1968), S. 206–219.
Koller 1985:
Manfred Koller, Untersuchungen zur Farbigkeit der historischen Architektur in Österreich – besonders Barockarchitektur, in: Eröffnungs- und Plenarvorträge. Akten des 25. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Wien 1983, Bd. 9, hg. von Hermann Fillitz und Martina Pippal, Wien/Köln/Graz 1985, S. 149–156 mit Abb. 67–69.

Koller 1993:
Manfred Koller, Die Brüder Strudel. Hofkünstler und Künstler der Wiener Kunstakademie, Innsbruck 1993.
Korth 1975:
Thomas Korth, Stift St. Florian. Die Entstehungsgeschichte der barocken Klosteranlage (= Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft, 49), Nürnberg 1975.
Kotzurek 2001:
Annegret Kotzurek, „Von den Zimmern bey Hof". Funktion, Disposition, Gestaltung und Ausstattung der herzoglich-württembergischen Schlösser zur Regierungszeit Carl Eugens (1737–1793) nach den Inventaren, Rechnungen und dem Bestand dargestellt, Berlin 2001.
Kraft 1947:
Eva Kraft, Die Restaurierungsarbeiten im Winterpalais des Prinzen Eugen, in: ÖZKD, 1 (1947), S. 62–72.
Krapf 1993:
Michael und Almut Krapf, Georg Raphael Donner – Adam Friedrich Oeser – Johann Joachim Winckelmann: edle Einfalt und stille Größe, in: Ausst.-Kat. Wien 1993, S. 10–29.
Krasa 1986:
Selma Krasa, „Imagines": Die Stich- und Zeichnungensammlung des Prinzen Eugen, in: Ausst.-Kat. Wien 1986/Bibliotheca, S. 293–331.
Kraus/Müller 1991:
Wolfgang Kraus/Peter Müller, Wiener Palais, München/Wien 1991.
Krause 1996:
Katharina Krause, Die Maison de plaisance. Landhäuser in der Ile-de-France (1660–1730) (= Kunstwissenschaftliche Studien, 68), München/Berlin 1996.
Krause 2002:
Katharina Krause, Wie beschreibt man Architektur? Das Fräulein Scudéry spaziert durch Versailles (= Rombach Wissenschaften, Reihe Quellen zur Kunst, 18), Freiburg i. Br. 2002.
Kremeier 1996:
Jarl Kremeier, Belvedere, in: The Dictionary of Art, 32, S. 458–459, New York 1996.
Krieg und Frieden 1998:
1648. Krieg und Frieden in Europa, Textbd. 2: Kunst und Kultur, hg. von Klaus Bußmann und Heinz Schilling, Münster/Osnabrück 1998.
Kriller/Kugler 1991:
Beatrix Kriller/Georg Kugler, Das Kunsthistorische Museum. Architektur und Ausstattung. Idee und Wirklichkeit des Gesamtkunstwerkes, hg. vom Kunsthistorischen Museum Wien (= Führer Nr. 42), Wien 1991.
Kuhn-Forte 1998:
Brigitte Kuhn-Forte, Antikensammlungen in Rom, in: Ausst.-Kat. Wörlitz 1998, S. 30–66.
Küchelbecker 1730:
Johann Basilius Küchelbecker, Allerneueste Nachricht vom Römisch-Kaiserl. Hofe, nebst einer ausführlichen Beschreibung der Kayserlichen Residenz-Stadt Wien ..., Hannover 1730.
Kühn 1928/29:
Grete Kühn, Zwei Entwürfe J. L. Hildebrandts zu einem Stiftsgebäude der Kirche S. Maria di Carignano in Genua, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, 62 (1928/29), S. 85–93.
Kunisch 1986:
Johannes Kunisch, Prinz Eugen und der Staat, in: Ploetz 1986, S. 11–21.
Kupferschmied 1995:
Thomas Johannes Kupferschmied, Stucco finto oder der Maler als „Stukkator". Von Egid Schor bis zu Januarius Zick: Der fingierte Stuck als Leitform der Barocken Deckenmalerei in Altbayern, Schwaben und Tirol (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Bd. 223), Frankfurt a. M./u. a. 1995.

Kurdiovsky/Grubelnik/Pichler 2001:
Richard Kurdiovsky/Klaus Grubelnik/Pilo Pichler, Das Winterpalais des Prinzen Eugen. Von der Residenz des Feldherrn zum Finanzministerium der Republik, Wien 2001.
Kutscher 1995:
Barbara Kutscher, Paul Deckers „Fürstlicher Baumeister" (1711/1716). Untersuchungen zu Bedingungen und Quellen eines Stichwerkes. Mit einem Werkverzeichnis (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Bd. 241), Frankfurt a. M./u. a. 1995.
Kuyper 1980:
Wouter Kuyper, Dutch Classicist Architecture. A Survey of Dutch Architecture, Gardens and Anglo-Dutch Architectural Relations from 1625 to 1700, Delft 1980.

L

Lackarbeiten 2000:
Japanische und europäische Lackarbeiten. Rezeption. Adaption. Restaurierung, hg. von Michael Kühlenthal (= Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, 96), München 2000.
Lademann 1997:
Christoph Lademann, Agostino Mitelli 1609–1660. Die bolognesische Quadraturmalerei in der Sicht zeitgenössischer Autoren (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Bd. 287), Frankfurt a. M./u. a. 1997.
La Gorce 1986:
Jérôme de La Gorce, Berain. Dessinateur du Roi Soleil, Paris 1986.
Lancinger/Pavlík/Preiss/Kukla o. J.:
Luboš Lancinger/Milan Pavlík/Pavel Preiss/Ota A. Kukla, Das Schloß Troja in Prag, Rudná o. J. [nach 1989].
Lassi/Pisacreta/Roani Villani 1991:
Alessandro Lassi/Giuseppe Pisacreta/Roberta Roani Villani: La Villa Rospigliosi a Spicchio di Lamporecchio. Residenza giardini e parco a Lamporecchio fra committenza papale e idee berniniane, Florenz 1991.
Lauts 1980:
Jan Lauts, Karoline Luise von Baden. Ein Lebensbild aus der Zeit der Aufklärung, Karlsruhe 1980.
Lavalle 1987:
Denis Lavalle, Plafonds et grands décors peints dans les hôtels du Marais au XVII[e] siècle, in: Ausst.-Kat. Paris 1987, S. 179–196.
Lechner 1988:
Gregor Martin Lechner, Das Benediktinerstift Göttweig in der Wachau und seine Sammlungen (= Große Kunstführer, 153), München/Zürich 1988.
Leithe-Jasper 1966:
Manfred Leithe-Jasper, Das Gartenpalais Czernin auf der Wieden – Ein Frühwerk Johann Lucas von Hildebrandts?, in: Burgen und Schlösser in Österreich, 2 (1966), S. 12–19.
Leithe-Jasper 1967:
Manfred Leithe-Jasper, Das Palais Corbelli-Schoeller. Versuch einer Darstellung seiner Stellung innerhalb der Palastarchitektur des Wiener Hochbarock und seiner Zuschreibung an Johann Lukas von Hildebrandt, in: Burgen und Schlösser in Österreich, 3 (1967), S. 15–25.
Leitner 1986:
Erich Leitner, Zum Gartenpalais des Prinzen Eugen am Rennweg. Grundankäufe und Planungsgeschichte, in: ÖZKD, 40 (1986), S. 20–28.
Lhotsky 1941–45:
Alphons Lhotsky, Festschrift des Kunsthistorischen Museums zur Feier des fünfzigjährigen Bestandes, Teil 2: Geschichte der Sammlungen, Wien 1941–45.
Liechtenstein 1948:
Heinrich Karl Liechtenstein, Die Dekoration des Festsaales im Wiener Hochbarock 1650–1730, phil. Diss. Wien 1948.

Lietz 1982:
Sabine Lietz, Das Fenster des Barock. Fenster und Fensterzubehör in der fürstlichen Profanarchitektur zwischen 1680 und 1780 (= Kunstwissenschaftliche Studien, 54), München 1982.
Lietzmann 1987:
Hilda Lietzmann, Das Neugebäude in Wien. Sultan Süleymans Zelt – Kaiser Maximilians II. Lustschloß. Ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, München/Berlin 1987.
Lohneis 1985:
Hans-Dieter Lohneis, Die deutschen Spiegelkabinette. Studien zu den Räumen des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts (= Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München, 6), München 1985.
Lohrmann 1983:
Klaus Lohrmann, Wiens Stadtbild nach 1683. Kontinuität oder Wende?, in: Wiener Geschichtsblätter, 38 (1983), Beiheft 3.
Lorenz 1979:
Hellmut Lorenz, Das „Lustgartengebäude" Fischers von Erlach. Variationen eines architektonischen Themas, in: WrJbKg, 32 (1979), S. 59–76.
Lorenz 1980:
Hellmut Lorenz, Eine weitere Zeichnung zu Fischers „Lustgartengebäude", in: WrJbKg, 33 (1980), S. 174–176.
Lorenz 1980/Zuccalli:
Hellmut Lorenz, Enrico Zuccallis Projekt für der Wiener Stadtpalast Kaunitz-Liechtenstein, in: ÖZKD, 34 (1980), S. 16–22.
Lorenz 1981:
Hellmut Lorenz, Kunstgeschichte oder Künstlergeschichte – Bemerkungen zur Forschungslage der Wiener Barockarchitektur, in: Artibus et historiae, Bd. 2, Heft 4 (1981), S. 99–123.
Lorenz 1985:
Hellmut Lorenz, Barockarchitektur in Wien und im Umkreis der kaiserlichen Residenzstadt, in: Prinz Eugen und das barocke Österreich, hg. von Karl Gutkas, Salzburg/Wien 1985, S. 235–248.
Lorenz 1987:
Hellmut Lorenz, Einige unbekannte Ansichten Salomon Kleiners aus dem Stadtpalast des Prinzen Eugen in Wien, in: WrJbKg, 40 (1987), S. 223–234.
Lorenz 1989:
Hellmut Lorenz, Ein ‚exemplum' fürstlichen Mäzenatentums der Barockzeit – Bau und Ausstattung des Gartenpalastes Liechtenstein in Wien, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 43 (1989), S. 7–24.
Lorenz 1991:
Hellmut Lorenz, Domenico Martinelli und die österreichische Barockarchitektur (= Österreichische Akademie der Wissenschaften. Phil.-Hist.-Klasse. Denkschriften, 218), Wien 1991.
Lorenz 1992:
Hellmut Lorenz, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Zürich/München/London 1992.
Lorenz 1993:
Hellmut Lorenz, Zur repräsentativen Raumfolge und Ausstattung der barocken Stadtpaläste Wiens, in: Barock regional – international, hg. von Götz Pochat und Brigitte Wagner (= Kunsthistorisches Jahrbuch Graz, 25 [1993]), S. 291–304.

M

Madritsch 1986:
Renate Madritsch, Zur Geschichte und zur Restaurierung von Schloßhof, in: ÖZKD, 40 (1986), S. 76–86.
Maniglio Calcagno 1970:
Annalisa Maniglio Calcagno, L'artiro-scala genovese del rinascimento. Caratteri e tipologia, in: Quaderno. Università degli studi di Genova. Facoltà di

architettura. Istituto di elementi di architettura e rilievo dei monumenti, 3 (1970), S. 7–96.
Marie 1968:
Alfred Marie, Naissance de Versailles. Le château – les jardins, Bd. 1, Teil 2, Paris 1968.
Marie 1972:
Alfred et Jeanne Marie, Versailles. Son histoire, Bd. 2: Mansart à Versailles, Teil 2, Paris 1972.
Marie 1976:
Alfred et Jeanne Marie, Versailles au temps de Louis XIV (= Versailles. Son histoire, Bd. 3: Mansart et Robert de Cotte), Paris 1976.
Mariette 1851–60:
Pierre Jean Mariette, Abecedario et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes, hg. von Ph. de Chennevières und A. de Montaiglon, 6 Bde., Paris 1851–60 (Nachdruck Paris 1966).
Marsigli 1930:
Luigi Ferdinando Marsigli, Autobiografia. Messa in luce nel II centinario della morte di lui dal comitato marsiliano, hg. von Emilio Lavarini, Bologna 1930.
Matsche 1999:
Franz Matsche, Mythologische Heldenapotheosen in Deckengemälden Wiener Adelspaläste des frühen 18. Jahrhunderts, in: Ex Fumo Lucem. Baroque Studies in Honour of Klára Garas, Bd. 1, Budapest 1999, S. 315–352.
Matsche-von Wicht 1999:
Betka Matsche-von Wicht, Rangfragen in der Deckenmalerei, in: Ex Fumo Lucem. Baroque Studies in Honour of Klára Garas, Bd. 1, Budapest 1999, S. 299–314.
Maurer 1890:
Joseph Maurer, Einrichtung der Wohngemächer des Prinzen Eugen von Savoyen in Schloßhof, in: Berichte und Mittheilungen des Alterthums-Vereines zu Wien, 26 (1890), S. 163–168.
Mayer 1994:
Bernd M. Mayer, Johann Rudolf Bys (1662–1738). Studien zu Leben und Werk (= Beiträge zur Kunstwissenschaft, 53), München 1994.
Mazza 1990:
Angelo Mazza, I „turgidi, floridi affreschi“ di Giuseppe Maria Crespi in palazzo Pepoli, in: Ausst.-Kat. Stuttgart 1990, S. 239–250.
Meiner 1999:
Jörg Meiner, Repräsentation – Status – Zeremoniell. Die erste Wohnung Sophie Charlottes im Schloß Lietzenburg und die Maximen fürstlicher Selbstdarstellung, in: Ausst.-Kat. Berlin 1999, S. 141–145.
Meijers 1995:
Debora J. Meijers, Kunst als Natur. Die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780 (= Schriften des Kunsthistorischen Museums, 2), Wien 1995.
Merten 1987:
Klaus Merten, Schlösser in Baden-Württemberg. Residenzen und Landsitze in Schwaben, Franken und am Oberrhein, München 1987.
Merten o. J.:
Klaus Merten, Schloß Weikersheim, Stuttgart o. J.
Meyer 1975:
Daniel Meyer, Le Domaine de Saint-Cloud, in: Les monuments histotiques de la France, 1975, Heft 3, S. 40–56.
Meyer 1989:
Daniel Meyer, L'ameublement de la chambre de Louis XIV à Versailles de 1701 à nos jours, in: Gazette des Beaux-Arts, 113 (= 6. Serie, 131) (1989), S. 81–104.
Mielke 1993:
Friedrich Mielke, Handbuch der Treppenkunde, Hannover 1993.
Minges 1998:
Klaus Minges, Das Sammlungswesen der frühen Neuzeit. Kriterien der Ordnung und Spezialisierung (= Museen – Geschichte und Gegenwart, 3), Münster 1998.

Milano 1996 (1998):
Carlo Milano, Disegni del Belvedere di Vienna, in: Bollettino dei musei civici genovesi, 18 (1996 [1998]), S. 99–102.
Miller 1991:
Dwight C. Miller, Marcantonio Franceschini and the Liechtensteins. Prince Johann Adam Andreas and the Decoration of the Liechtenstein Garden Palace at Rossau-Vienna, Cambridge 1991.
Möhlenkamp 1992:
Annegret Möhlenkamp, Form und Funktion der fürstlichen Appartements im deutschen Residenzschloß des Absolutismus, phil. Diss. Marburg 1992.
Möseneder 1999:
Karl Möseneder, Zum Streben nach „Einheit" im österreichischen Barock, in: Barock 1999, S. 51–74.
Montesquieu 1894 [1728]:
Voyages de Montesquieu, publiés par Le Baron Albert de Montesquieu, 2 Bde., Bordeaux 1894. [Die Beschreibung von Wien stammt vom Mai 1728.]
von Moos 1974:
Stanislaus von Moos, Turm und Bollwerk. Beiträge zu einer politischen Ikonographie der italienischen Renaissancearchitektur, Zürich/Freiburg i. Br. 1974.
Morper 1940:
Johann Joseph Morper, Das Czernin-Palais in Prag (= Prager Forschungen zur Kunstgeschichte, 1), Prag 1940.
Moser 1755:
Friedrich Carl von Moser, Teutsches Hofrecht, Bd. 2, Frankfurt a. M./Leipzig 1755.
Mraz 1985:
Gottfried Mraz, Prinz Eugen. Ein Leben in Bildern und Dokumenten, München 1985.
Mraz 1986:
Gottfried Mraz, Prinz Eugen und St. Stephan, in: Der Dom. Mitteilungsblatt des Wiener Domerhaltungsvereins, 1986, o. S.
Mraz 1988:
Gottfried Mraz, Belvedere. Schloß und Park des Prinzen Eugen, Wien/Freiburg i. Br./Basel 1988.
Mrazek 1957:
Wilhelm Mrazek, Zwischen Herkules und Apollo. Zur Symbolik des fürstlichen Palastbaues in der Barockzeit, in: alte und moderne Kunst, 2 (1957), S. 19–22.
Müller 1986:
Klaus Müller, Diplomatie und Diplomaten im Zeitalter des Prinzen Eugen, in: Ploetz 1986, S. 45–56.

N

Naňková 1968:
Vera Naňková, Rezension zu Passavant 1967, in: Umění, 16 (1968), S. 308–314.
Neu 1995, Bd. 2–3:
Peter Neu, Die Arenberger und das Arenberger Land, Bd. 2: Die herzogliche Familie und ihre Eifelgüter 1616–1794 (= Veröffentlichungen der Landesarchivverwaltung Rheinland-Pfalz, 67), Koblenz 1995. Dass., Bd. 3: Wirtschaft, Alltag und Kultur im 17. und 18. Jahrhundert (= Veröffentlichungen der Landesarchivverwaltung Rheinland-Pfalz, 68), Koblenz 1995.
Neubauer 1957:
Erika Neubauer, Architekt und Maler als Gartenkünstler, in: alte und moderne kunst, 2 (1957), S. 12–15.
Neubauer 1980:
Erika Neubauer, Wiener Barockgärten (= Bibliophile Taschenbücher, 158), Düsseldorf 1980.

Noll 1963:
Rudolf Noll, Die Antiken des Prinzen Eugen im Unteren Belvedere, in: Sonderheft Prinz Eugen, S. 57–67.

O

Oechslin 1986:
Werner Oechslin, Fischer von Erlachs „Entwurff einer Historischen Architectur": die Integration einer erweiterten Geschichtsauffassung in die Architektur im Zeichen des erstarkten Kaisertums in Wien, in: Wien und der europäische Barock. Akten des 25. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Wien 1983, Bd. 7, hg. von Hermann Fillitz und Martina Pippal, Wien/Köln/Graz 1986, S. 77–81.
Oehler 1944:
Helmut Oehler, Prinz Eugen im Urteil Europas. Ein Mythos und sein Niederschlag in Dichtung und Geschichtsschreibung, München 1944.
Oelsner/Prinz 1989:
Norbert Oelsner/Henning Prinz, Die Residenz August des Starken, in: Ausstellungsführer Das Dresdner Schloß. Monument sächsischer Geschichte und Kultur, 2te durchgesehene Auflage, Dresden 1989, S. 72–78.
Oelsner/Prinz [2]1990:
Norbert Oelsner/Henning Prinz, Zur Neugestaltung der Repräsentations- und Fest-Etage des Dresdner Residenzschlosses unter Leitung von Matthäus Daniel Pöppelmann 1717 bis 1719, in: Matthäus Daniel Pöppelmann. Der Architekt des Dresdner Zwingers, hg. von Harald Marx, Leipzig [2]1990 (erste Aufl. ebd. 1989), S. 180–188 und S. 275.
Olschewski 2001:
Eckhard Olschewski, Die Schlösser in Saarbrücken und Biebrich. Zwei Residenzen des Grafenhauses Nassau-Saarbrücken – ein Beitrag zur Schloßarchitektur mindermächtiger Reichsfürsten im 18. Jahrhundert, Weimar 2001.
Oppitz/Weigl 2003:
Christine Oppitz/Huberta Weigl, Quellen zur Gartenanlage des Augustiner-Chorherrenstiftes Herzogenburg im 18. Jahrhundert, in: Die Gartenkunst, 15 (2003), S. 170–192.
Ottenheym/Terlouw/van Zoest 1988:
Koen Ottenheym/Willem Terlouw/Rob van Zoest, Daniel Marot. Vormgever van een deftig bestaan. Architectuur en interieurs van Haagse stadspaleizen, Amsterdam 1988.
Ottillinger 1997:
Eva B. Ottillinger, Das Paradebett Maria Theresias im „reichen Schlafzimmer" in der Wiener Hofburg, in: ÖZKD, 51 (1997), S. 648–655.
Ottomeyer 1996:
Hans Ottomeyer, Vom Zweck der Stile, in: Die Möbel der Residenz München, hg. von Gerhard Hojer und Hans Ottomeyer, Bd. 2: Die deutschen Möbel des 16. bis 18. Jahrhunderts, München/New York 1996, S. 11–17.

P

Palazzi 1986:
I palazzi delle strade nuove, hg. von Paola Motta (= Guide di Genova, nouva serie 10), Genua 1986.
Passavant 1967:
Günter Passavant, Studien zu Domenico Egidio Rossi und seine baukünstlerische Tätigkeit innerhalb des süddeutschen und österreichischen Barock, Karlsruhe 1967.
Paulus 1982:
Helmut-Eberhard Paulus, Die Schönbornschlösser in Göllersdorf und Werneck. Ein Beitrag zur süddeutschen Schloß- und Gartenarchitektur des 18. Jahrhunderts (= Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft, 69), Nürnberg 1982.

Paulus 2003:
Helmut-Eberhard Paulus, Die Orangerie von Schloss Schönborn in Göllersdorf und ihre ikonologische Deutung, in: Die Gartenkunst, 15 (2003), S. 28–52.
Paust 1996:
Bettina Paust, Studien zur barocken Menagerie im deutschsprachigen Raum (= Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft, 43), Worms 1996.
Perger 1986:
Richard Perger, Die Haus- und Grundstücksankäufe des Prinzen Eugen in Wien, in: Wiener Geschichtsblätter, 41 (1986), S. 41–84.
Peschken/Wiesinger 2001:
Goerd Peschken/Liselotte Wiesinger, Das königliche Schloß zu Berlin, Bd. 3: Die barocken Innenräume, Text- und Tafelbd., München/Berlin 2001.
Petrasch 1955:
Ernst Petrasch, Des Türkenlouis Geburtsstätte, das Hôtel de Soissons in Paris. Zum 300. Geburtstag des Markgrafen Ludwig Wilhelm von Baden, in: Badische Heimat, 35 (1955), S. 16–25.
Pfaffenbichler 1995:
Matthias Pfaffenbichler, Das barocke Schlachtenbild – Versuch einer Typologie, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 91 (= NF 55) (1995), S. 37–110.
Pillich 1955–56:
Walter Pillich, Jean Trehet. Ein französischer Künstler im Dienst des Wiener Hofes 1687–1740, in: Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien, 12 (1955–56), S. 130–144.
Pisareva 2003:
Viktoriya Pisareva, Spätbarocke Wandbekleidungen am Dresdner Hof. Die textilen Pilaster aus dem Audienzgemach Augusts des Starken, in: Dresdener Kunstblätter, 47 (2003), S. 92–100.
Plodeck 1970/71:
Karin Plodeck, Hofstruktur und Hofzeremoniell in Brandenburg-Ansbach vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Zur Rolle des Herrschaftskultes im absolutistischen Gesellschafts- und Herrschaftssystem, in: Jahrbuch des historischen Vereins für Mittelfranken, 86 (1970/71), S. 1–260.
Ploetz 1986:
Prinz Eugen von Savoyen und seine Zeit. Eine Ploetz-Biographie, hg. von Johannes Kunisch, Freiburg i. Br./Würzburg 1986.
Pöllnitz 1735 [1729]:
Charles-Louis Pöllnitz, Mémoires de Charles-Louis Pöllnitz, contenant les observations qu'il a faites dans ses voyages, 2. Ed., Amsterdam/London 1735. [Die Beschreibung des Stadtpalais des Prinzen Eugen ist auf den 30. November 1729 datiert.]
Pöllnitz 1737 [teilweise vor 1729]:
Charles-Louis Pöllnitz, Nouveaux mémoires du Baron de Pöllnitz, contenant l'histoire de sa vie et la relation de ses prémiers voyages, Bd. 2, Amsterdam 1737. [Die Wienpassagen stammen teilweise von einer früheren Reise als Pöllnitz 1735.]
Poisson 1975:
Georges Poisson, Sceaux. Domaine princier, in: Les monuments historiques de la France, 1975, Heft 5, S. 41–56.
Polleroß 1985:
Friedrich Polleroß, Imperiale Repräsentation in Klosterresidenzen und Kaisersälen, in: alte und moderne kunst, Bd. 30, Heft 203 (1985), S. 17–27.
Polleroß 1992:
Friedrich Polleroß, „Spanische Chocolate" und „Indianische Cabinete". Köstlichkeiten aus der Neuen Welt und exotisches Ambiente, in: Ausst.-Kat. Schloßhof 1992, S. 105–124.
Polleroß 1995:
Friedrich Polleroß, Ergänzende Bemerkungen zur Forschungslage der Wiener Barockarchitektur, in: Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition, hg. von Friedrich Polleroß, Wien/Köln/Weimar 1995, S. 59–128.

Polleroß 1999:
Friedrich Polleroß, „Waß anbetrieфt die zier der zimmer …". Notizen zum wissenschaftlichen Kolloquium ‚Das Schloß und seine Ausstattung. Zur Zeichenhaftigkeit höfischer Innenräume' auf der Heidecksburg in Rudolstadt vom 30.4.–2.5.1999, in: Frühneuzeit-Info, 10 (1999), S. 302–314.
Pons 1992:
Bruno Pons, Arabesques ou nouvelles grotesques, in: L'art décoratif en Europe. Classique et Baroque, sous la direction de Alain Gruber, Paris 1992, S. 157–223.
Pons 1995:
Bruno Pons, Grands décors français 1650–1800, Dijon 1995.
Popelka 1963:
Liselotte Popelka, Die päpstlichen Ehrengaben für Prinz Eugen. Zur Widmungsinschrift in Altomontes Apotheose im Unteren Belvedere, in: Sonderheft Prinz Eugen, S. 183–194.
Popelka 1984:
Liselotte Popelka, Bildjournalismus und Schlachtenbild im siebzehnten Jahrhundert, in: Wallensteins Werden und Sterben – Wirken und Streben. Materialien zum Vortragszyklus 1984, Wien, Heeresgeschichtliches Museum, 1984, S. 49–66 (maschr.).
Prange 1994:
Peter Prange, Das Palais Trautson. Eine „ungemeine Architecture", in: Bruckmanns Pantheon, 52 (1994), S. 101–119.
Prange 1997:
Peter Prange, Salomon Kleiner und die Kunst des Architekturprospekts (= Schwäbische Geschichtsquellen und Forschungen. Schriftenreihe des Historischen Vereins für Schwaben, 17), Augsburg 1997.
Prinz 1981:
Wolfram Prinz, Galerien und Antikengalerien, in: Antikensammlungen im 18. Jahrhundert, hg. von Herbert Beck u. a. (= Frankfurter Forschungen zur Kunst, 9), Berlin 1981, S. 343–356.
Prohaska 2001:
Wolfgang Prohaska, Die malerische Ausstattung des Palais unter Feldmarschall Daun, in: Palais Daun-Kinsky. Wien, Freyung, hg. von AMISOLA-Immobilien AG, Wien 2001, S. 124–157.

Q

QBF:
Quellen zur Geschichte des Barocks in Franken unter dem Einfluß des Hauses Schönborn, Teil 1: Die Zeit des Erzbischofs Lothar Franz und des Bischofs Johann Philipp Franz von Schönborn 1693–1729, bearbeitet von Hugo Hantsch u. a. (= Veröffentlichungen der Gesellschaft für fränkische Geschichte, Quellen zur fränkischen Kunstgeschichte, 1), Augsburg 1931 und Würzburg 1955.
Quincy 1741:
L[ouis] D[ominique] C. H. D. Quincy, Mémoires sur la vie de Mr. Le Compte de Marsigli, De l'Academie Royale des Sciences de Paris & de Montpellier, De la Societé Royale de Londres & Fondateur de l'Institut de Boulogne, 4 Bde., Zürich 1741.
Quoniam/Guinamard 1988:
Pierre Quoniam/Laurent Guinamard, Le palais du Louvre, Paris 1988.

Raidl 1996:
Věnceslava Raidl, Vranovske setkani – Frainer Begegnung 1995, in: Frühneuzeit-Info, 7 (1996), S. 175–179.
Ranacher 1983:
Maria Ranacher, Zur Wandausstattung der Kaiser- und Fürstenzimmer, in: Ausst.-Kat. Göttweig 1983, S. 146–155.
Raskin 1979:
A. Raskin, Die Stadt Lomonossov, Leningrad 1979 (in russischer Sprache mit deutschen Bildunterschriften und deutscher Zusammenfassung).
Ratti 1769:
Carlo Giuseppe Ratti, Delle vite de pittori, scultori ed architetti genovesi, Bd. 2, Genua 1769.
Reinle 1952:
Adolf Reinle, Luigi Ferdinando Marsigli, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 13 (1952), S. 170–181.
Relations artistiques 1964:
Les relations artistiques entre la France et la Suède 1693–1718. Nicodème Tessin le jeune et Daniel Cronström. Correspondance (extraits), hg. von Roger-Armand Weigert und Carl Hernmarck, Stockholm 1964.
Rentsch 1989:
Dietrich Rentsch, Schloß Rastatt. Ein Kurzführer, Karlsruhe 1989.
Repertorium 1936:
Repertorium der diplomatischen Vertreter aller Länder seit dem westfälischen Frieden (1648), hg. von Ludwig Bittner und Lothar Groß, Bd. 1 (1648–1715), Berlin 1936.
Reuß 1998:
Matthias Reuß, Antonio Belluccis Gemäldefolge für das Stadtpalais Liechtenstein in Wien (= Studien zur Kunstgeschichte, 126), Hildesheim/Zürich/New York 1998.
Reuther 1973:
Hans Reuther, Die künstlerischen Einwirkungen von Johann Lucas von Hildebrandt auf die Architektur Balthasar Neumanns, in: architectura, 3 (1973), S. 58–85.
Riccòmini 1999:
Eugenio Riccòmini, Giovanni Antonio Burrini (= Pittori d'Italia, 2), Bologna 1999.
Riedl-Dorn 1992:
Christa Riedl-Dorn, Die Menagerie und Orangerie des Prinzen Eugen, in: Ausst.-Kat. Schloßhof 1992, S. 217–219.
Riemann-Wöhlbrandt 1990:
Gabriele Riemann-Wöhlbrandt, Der Porzellanbesitz der Landgräfin Maria Amalia. Zur Rolle der Damen beim Entstehen der landgräflichen Porzellansammlung, in: Ausst.-Kat. Kassel 1990, S. 51–63.
Rizzi 1975:
Wilhelm Georg Rizzi, Johann Lucas von Hildebrandt. Ergänzende Forschungen zu seinem Werk, Diss. TU Wien 1975 (maschr.).
Rizzi 1983:
Wilhelm Georg Rizzi, Das ehemalige Palais Engelskirchner auf der Wieden – Ein Werk von Antonio Beduzzi, in: WrJbKg, 36 (1983), S. 233–242.
Rizzi 1985:
Wilhelm Georg Rizzi, Prinz Eugen und seine Bauwerke, in: Prinz Eugen und das barocke Österreich, hg. von Karl Gutkas, Salzburg/Wien 1985, S. 281–292.
Rizzi 1986:
Wilhelm Georg Rizzi, Antonio Beduzzi und die bolognesische Dekorationskunst in der Wiener Architektur um 1700, in: Wien und der europäische Barock. Akten des 25. internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Wien 1983, Bd. 7, hg. von Hermann Fillitz und Martina Pippal, Wien/Köln/Graz 1986, S. 55–63.

Rizzi 1988:
Wilhelm Georg Rizzi, Zur Baugeschichte des Palais Caprara-Geymüller, in: Palais Caprara. Bericht über die Revitalisierung. Wien I., Wallnerstaße 8. Österreichische Realitäten-Aktiengsellschaft, Wien 1988, S. 7–20.
Rizzi 1989:
Wilhelm Georg Rizzi, Der Festsaal im Palais Caprara-Geymüller in Wien, in: ÖZKD, 43 (1989), S. 26–32.
Rizzi 1995:
Wilhelm Georg Rizzi, Das Palais Harrach auf der Freyung, in: Palais Harrach. Geschichte, Revitalisierung und Restaurierung des Hauses an der Freyung in Wien, hg. von der österreichischen Realitäten-AG, Wien 1995, S. 11–40.
Rizzi 1996:
Wilhelm Georg Rizzi, Palais Dietrichstein-Modena. Eine baugeschichtliche Studie des Hauses Herrengasse 7 in Wien, in: Richard Perger/Wilhelm Georg Rizzi, Das Palais Modena in der Herrengasse zu Wien. Sitz des Bundesministeriums für Inneres (= Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte, 31), Wien 1996, S. 29–50.
Rohr 1733:
Julius Bernhard von Rohr, Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der großen Herren, Berlin 1733 (hg. und kommentiert von Monika Schlechte, Weinheim 1990).
Rosenmayr 1963:
Hilde Rosenmayr, Die Grotesken des Jonas Drentwett im Belvedere, in: Sonderheft Prinz Eugen, S. 97–114.
Roche/Courage/Devinoy 1985:
Serge Roche/Germain Courage/Pierre Devinoy, Spiegel, Spiegelgalerien, Spiegelkabinette, Hand- und Wandspiegel, Tübingen 1985.

S

Sainte Fare Garnot 1988:
Pierre-Nicolas Sainte Fare Garnot, Le château des Tuileries, Paris 1988.
Sangl 1990:
Sigrid Sangl, Das Bamberger Hofschreinerhandwerk im 18. Jahrhundert (= Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen. Forschungen zur Kunst- und Kulturgeschichte, 1), München 1990.
Sangl 2000:
Sigrid Sangl, Die Lackschränke in der Staatlichen Münzsammlung München, in: Lackarbeiten 2000, S. 195–213.
Saule 1992:
Béatrix Saule, Le premier goût du roi à Versailles. Décoration et ameublement, in: Gazette des Beaux-Arts, 134 (= 6. Serie, 120) (1992), S. 137–148.
Saur AKL:
Saur allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Leipzig und München/Leipzig 1983ff.
Schmidt 1933:
Justus Schmidt, Fischer von Erlach der Jüngere, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Wien, 13–14 (1933), S. 84–119.
Schmidt 1934:
Justus Schmidt, Die Architekturbücher der beiden Fischer von Erlach, in: WrJbKg, 9 (1934), S. 147–156.
Schmidt 1994:
Stefan Schmidt, Parkpflegewerk Belvedere-Garten in Wien, in: Die Gartenkunst, 4 (1994), S. 168–186.
Schmidt 1999:
Maja Schmidt, Belvedere, in: Heiko Laß/Maja Schmidt, Belvedere und Dornburg. Zwei Lustschlösser Herzogs Ernst August von Sachsen-Weimar, Petersberg 1999, S. 14–65.

Schilkow 1970:
W. F. Schilkow, Die ausländischen Architekten unter Peter I., in: Geschichte der russischen Kunst, Bd. 5 (Veröffentlichung der Akademie der Wissenschaften der UDSSR), Dresden 1970, S. 67–91.
Schneider 1980:
Reinhard Schneider, Sogenanntes „Bessunger Schloßprojekt" 1715, in: Ausst.-Kat. Darmstadt 1980, S. 112–113.
Schönwetter 1719:
Johann Baptist Schönwetter, Ausführliche Beschreibung des prächtigst- und herzlichsten Empfangs und Hinbegleitung wie auch Einzugs, welchen der türkische Groß-Botschafter ... in die kaiserliche Residenz-Stadt Wien den 14. August 1719 gehalten. Zusammengetragen und verlegt von Johann Baptist Schönwetter, kaiserlicher Hof-Buchhändler, [Wien 1719].
Schreiden 1979:
Pierre Schreiden, À propos du cabinet des glaces du Belvédère inférieur, in: Études sur le XVIII[e] siècle, 5, hg. von Roland Mortier und Hervé Hasquin, Brüssel 1978 (1979), S. 123–129 mit Taf. 8–11.
Schreiden 1982:
Pierre Schreiden, Jacques van Schuppen 1670–1751, in: WrJbKg, 25 (1982), S. 1–106.
Schreiner 1999:
Sonja Martina Schreiner, Die Metamorphose des Belvedere. Franz Höllers Sedes Pacis Martis Austriaci als Beispiel für österreichische Jesuitendichtung im 18. Jahrhundert, Diplomarbeit, Institut für Klassische Philologie, Mittel- und Neulatein, Universität Wien, 1999.
Schütte 1997:
Ulrich Schütte, Stadttor und Hausschwelle. Zur rituellen Bedeutung architektonischer Grenzen in der frühen Neuzeit, in: Zeremoniell und Raum. Viertes Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttigen, hg. von Werner Pallavicini (= Residenzenforschung, 6), Sigmaringen 1997, S. 305–324.
Schuette/Müller-Christiansen 1963:
Maria Schuette/Sigrid Müller-Christiansen, Das Stickereiwerk, Tübingen 1963.
Schütz 1991:
Ilse Schütz, Lorenzo Mattielli und die Sala terrena des Stiftes Klosterneuburg, in: Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg, NF 14 (1991), S. 143–178.
Schulten 1999:
Holger Schulten, Französische Deckenmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts. Theorie und Entwicklung der Dekorationssysteme (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Bd. 342), Frankfurt a. M./u. a. 1999.
Schwarz 1950:
Hilde Schwarz, Das Bandlwerk, phil. Diss. Wien 1950.
Schwarz 1966:
Heinrich Schwarz, Louis Dorigny in Wien, in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie, 10 (1966), S. 69–80 mit Abb. 42–51.
Schwager 1961/62:
Klaus Schwager, Kardinal Pietro Aldobrandinis Villa di Belvedere in Frascati, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, 9/10 (1961/62), S. 289–328.
Šćitaroci 2000:
Mladen und Bojana Šćitaroci, Slawoniens Schlösser. Von Zagreb bis Vokovar, Graz/Stuttgart 2000.
Sedlmayr 1997:
Hans Sedlmayr, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Stuttgart 1997.
Sefrioui o. J.:
Anne Sefrioui, Vaux-le-Vicomte, Paris o. J.
Seippel 1989:
Ralf-Peter Seippel, Architektur, Methoden und Ansätze der Kunstgeschichte in ihrer Bedeutung für die Architekturinterpretation (= Kunst, Geschichte und Theorie, 12), Essen 1989.

Seeger 1998:
Ulrike Seeger, Die Pläne zum Wiener Belvederegarten in der Sammlung Nicolai der Württembergischen Landesbibliothek, in: ÖZKD, 52 (1998), S. 537–546.
Seeger 1999:
Ulrike Seeger, Marly und Rom in Wien. Zur Konzeption des Gartenpalais Schönborn in Wien, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 62 (1999), S. 366–393.
Seeger 2001:
Ulrike Seeger, Zur Bautätigkeit des Prinzen Eugen auf Csepel und in Promontor, in: Acta Historiae Artium, 42 (2001), S. 129–141.
Seeger 2002:
Ulrike Seeger, Nuove ricerche sugli acquisti fatti da Carlo Emanuele III re di Sardegna nelle collezione d'arte appartenute al principe Eugenio di Savoia, in: Studi Piemontesi, 31 (2002), S. 321–339.
Seelig 1993:
Lorenz Seelig, L'orfèvrerie française dans les collections de Bavière, in: Ausst.-Kat. Paris 1993, S. 263–265.
Segala/Sciortino 1990:
Elisabetta Segala/Ida Sciortino, Domus Aurea, Mailand 1990.
Serlio 1584:
Sebastiano Serlio, I sette libri dell'architettura, Venedig 1584 (benutzter Nachdruck: Biblioteca di architettura, urbanistica, teoria e storia, diretta da Roberto Fregna e Giulio Nanetti, 3, 2 Bde., Sala Bolognese 1987).
Sigmund 1988:
Anna Maria Sigmund, Die Innenräume von Schloßhof, ihre Veränderungen im 18. und 19. Jahrhundert und ihre Restaurierung, in: Arx, 10 (1988), S. 396–400.
Sladek 1995:
Elisabeth Sladek, Der Italienaufenthalt Johann Bernhard Fischers zwischen 1670/71 und 1686. Ausbildung – Auftraggeber – erste Tätigkeit, in: Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition, hg. von Friedrich Polleroß, Wien/Köln/Weimar 1995, S. 147–176.
Sonderheft Prinz Eugen:
Prinz Eugen und sein Belvedere (= Sonderheft der Mitteilungen der Österreichischen Galerie zur 300. Wiederkehr des Geburtstages des Prinzen Eugen), Wien 1963.
Spantigati 1982:
Carlenrica Spantigati, Vecchie e nuove precisazioni sulla quadreria del principe Eugenio di Savoia, in: Conoscere la Galleria Sabauda. Documenti sulla storia delle sue collezioni (= Strumenti per la didattica e la ricerca, 2), Turin 1982, S. 7–51.
Spantigati 2000:
Carla Enrica Spantigati, Le collezioni del principe Eugenio di Savoia Soissons e di pittura fiamminga e olandese, in: Galleria Sabauda. Guida breve, Mailand 2000.
Standen 1976:
Edith Appleton Standen, The Story of the Emperor of China: A Beauvais Tapestry Series, in: Metropolitan Museum Journal, 11 (1976), S. 103–117.
Standen 1985:
Edith Appleton Standen, European Post-Medieval Tapestries and related Hangings in the Metropolitan Museum of Art, 2 Bde., New York 1985.
Stasch 1989:
Grzegorz Karl Stasch, Die Residenz der Fuldaer Fürstäbte. Studien zur barocken Gartenanlage (= Veröffentlichungen des Fuldaer Geschichtsvereins, 54), Fulda 1989.
Stein 1985:
Fabian Stein, Charles Le Brun. La tenture de l'histoire du Roy (= Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft, 4), Worms 1985.

Stephan 1997:
Peter Stephan, „Ruinam praecedit Superbia". Der Sieg der Virtus über die Hybris in den Bildprogrammen des Prinzen Eugen von Savoyen, in: Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst, 3 (1997), S. 62–87.
Stephan o. J. [circa 2000]:
Peter Stephan, Prinz Eugens „Wunderwürdiges Kriegs- und Siegslager". Das Obere Belvedere in seiner ursprünglichen Gestalt, Onlinepublikation, abgerufen am 15. Januar 2001 unter: www.uni-freiburg.de/arthist/Online-Publikationen/Stephan_Belvedere/Belvedere.htm.
Stopfel 1986:
Wolfgang Eberhard Stopfel, Domenico Egidio Rossi. Der Architekt des Rastatter Schlosses, Rastatt o. J. [1986].
Stoye 1994:
John Stoye, Marsigli's Europe 1680–1730. The Life and Times of Luigi Ferdinando Marsigli, Soldier and Virtuoso, New Haven/London 1994.

T

Thiem 1990:
Christel Thiem, Giovann Gioseffo Dal Sole. Dipinti, affreschi, disegni, Bologna 1990.
Thieme/Becker:
Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart, hg. von Ulrich Thieme und Felix Becker, Leipzig 1907ff.
Thornton 1978:
Peter Thornton, Seventeenth-Century Interior Decoration in England, France and Holland, New Haven/London 1978.
Thornton 1985:
Peter Thornton, Innenarchitektur in drei Jahrhunderten. Die Wohnungseinrichtung nach zeitgenössischen Zeugnissen von 1620–1920, Herford 1985 (Originalausgabe London 1984).
Tietze 1907:
Hans Tietze (Bearb.), Österreichische Kunsttopographie, 1: Die Denkmale des politischen Bezirkes Krems, Wien 1907.
Tietze 1908:
Hans Tietze (Bearb.), Österreichische Kunsttopographie, 2: Die Denkmale der Stadt Wien (11. bis 21. Bezirk), Wien 1908.
Tietze 1915:
Hans Tietze, Wolfgang Wilhelm Praemers Architekturwerk und der Wiener Palastbau des 17. Jahrhunderts, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 32 (1915), S. 343–402.
Tietze 1918:
Hans Tietze, Wien (= Berühmte Kunststätten, 67), Leipzig 1918.
Torriti 1979:
Piero Torriti, Palazzo dell'Università (= Guide di Genova, 78), Genua 1979.
Tschira 1939:
Arnold Tschira, Orangerie und Gewächshäuser. Ihre geschichtliche Entwicklung in Deutschland (= Kunstwissenschaftliche Studien, 24), Berlin 1939.

U

Ulferts 2000:
Edith Ulferts, Große Säle des Barock. Die Residenzen in Thüringen, Petersberg 2000.

V

Venuti 1748:
Marcello Venuti, Descrizione delle prime scoperte dell'antica città d'Ercolano, Rom 1748.
Vesme 1887:
Alessandro Vesme, Sull'acquisto fatto da Carlo Emanuele III re di Sardegna della quadreria del principe Eugenio di Savoia, in: Miscellanea di storia italiana, 35 (1887), S. 161–256.
Viale 1952:
Mercedes e Vittorio Viale, Arazzi e tappeti antichi (= Mostra dell'arazzo e del tappeto, Turin, Palazzo Madama, September bis Oktober 1948), Turin 1952.
Vliegenthart 1995:
Adriaan W. Vliegenthart, Boulle Möbel der Fürsten Salm, Rhede 1995.
Völkel 2001:
Michaela Völkel, Das Bild vom Schloß. Darstellung und Selbstdarstellung deutscher Höfe in Architekturstichserien 1600–1800 (= Kunstwissenschaftliche Studien, 92), München/Berlin 2001.
Voit 1982:
Pál Voit, Franz Anton Pilgram (1699–1761), Budapest 1982.
Voss 1961:
Hermann Voss, Die Frühwerke von Carlo Carlone in Österreich, in: Arte lombarda, 6 (1961), S. 238–255.

W

Wace 1968:
Alan Wace, The Marlborough Tapestries at Blenheim Palace and their relation to other military tapestries of the war of the spanish succession, London/New York 1968.
Waddy 1990:
Patricia Waddy, Seventeenth-Century Roman Palaces. Use and Art of the Plan, Cambridge Mass./London 1990.
Wagner-Rieger 1973:
Renate Wagner-Rieger; Rezension zu Aurenhammer 1969 und 1971, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 36 (1973), S. 82–92.
Wagner-Rieger 1981:
Renate Wagner-Rieger, Zur Typologie des Barockschlosses, in: Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert. Kongreß des Wolfenbüttler Arbeitskreises für Renaissanceforschung und des Internationalen Arbeitskreises für Barockliteratur, Bd. 1: Vorträge, hg. von August Buck u. a. (= Wolfenbüttler Arbeiten zur Barockforschung, 8), Hamburg 1981, S. 57–67.
Wappenschmidt 1990:
Friederike Wappenschmidt, Der Traum von Arkadien. Leben, Liebe, Licht und Farbe in Europas Lustschlössern, München 1990.
Wappenschmidt 1990/Porzellan:
Friederike Wappenschmidt, Der „Porzellanbazillus" und die Folgen. Ostasiatisches Porzellan und seine europäischen Sammler zwischen 1650 und 1750, in: Ausst.-Kat. Kassel 1990, S. 64–73.
Ward 1988:
Alastair Ward, The Architecture of Ferdinando Sanfelice, New York/London 1988.
Warncke 1992:
Carsten-Peter Warncke, Bibliotheksideale. Denkmuster der architektonischen Gestaltung und abbildenden Darstellung frühneuzeitlicher Büchereien, in: Ikonographie der Bibliotheken, hg. von Carsten-Peter Warncke (= Wolfenbüttler Schriften zur Geschichte des Buchwesens, 17), Wiesbaden 1992, S. 159–197.
Weber 1985:
Gerold Weber, Brunnen und Wasserkünste in Frankreich im Zeitalter von

Louis XIV. Mit einem typengeschichtlichen Überblick über die französischen Brunnen ab 1500 (= Grüne Reihe. Quellen und Forschungen zur Gartenkunst, 8), Worms 1985.

Weber-Zeithammer 1968:
Eva Weber-Zeithammer, Studien über das Verhältnis von Architektur und Plastik in der Barockzeit. Untersuchungen an Wiener Palais des 17. und 18. Jahrhunderts, in: WrJbKg, 21 (1968), S. 158–215.

Wehdorn 1975:
Manfred Wehdorn, Das obere Blumenparterre im Garten des Schlosses Belvedere in Wien, in: ÖZKD, 29 (1975), S. 132–139.

Weigert 1937:
Roger-Armand Weigert, Jean I Berain. Dessinateur de la chambre et du cabinet du roi (1640–1711), 2 Bde., Paris 1937.

Weigl 1998:
Huberta Weigl, Die Kaiserzimmer im Stift Klosterneuburg. Programm und Ausstattung der Gemächer von Karl VI. und Elisabeth Christine, in: WrJbKg, 51 (1998), S. 115–144 und 207–220.

Wenzel 1970:
Werner Wenzel, Die Gärten des Lothar Franz von Schönborn 1655–1729 (= Frankfurter Forschungen zur Architekturgeschichte, 3), Berlin 1970.

Werner 1992:
Jakob Werner, Santino Bussi 1664–1736, Diplomarbeit, Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien, 1992.

Wiener Diarium 1708ff.:
Seit dem 8. August 1708 in Wien erscheinende Zeitung, zunächst unter dem Namen *Wiennerisches Diarium*.

Wimmer 1987:
Clemens Alexander Wimmer, Die Gärten des Prinzen Eugen 250 Jahre nach seinem Tode (1986), in: Der Kunsthistoriker. Mitteilungen des österreichischen Kunsthistorikerverbandes, Bd. 4, Heft 1–2 (1987), S. 22–28.

Winckelmann 1755:
Johann Joachim Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke der Malerey und Bildhauerkunst, Nachdruck der Auflage von 1755, Heilbronn 1885.

Windisch-Grätz 1960:
Franz Windisch-Grätz, Die Kaiserzimmer. Ihre Verwendung, Ausstattung und das Hofzeremoniell, in: Ausst.-Kat. Melk 1960, S. 133–139.

Windt 1999:
Franziska Windt, „Es zerstreut, die schönen Porzellane anzuordnen“, in: Ausst.-Kat. Berlin 1999, S. 153–159.

Winterpalais 1998:
Prinz Eugen. Winterpalais. Barockjuwel im Verborgenen, hg. vom Bundesministerium für Finanzen, Wien 1998.

Wolf 1980:
Jürgen Rainer Wolf, Louis Remy de la Fosse – Leben und Werk, in: Ausst.-Kat. Darmstadt 1980, S. 8–35.

Wolf 1980/Bessungen:
Jürgen Rainer Wolf, Bessungen, Herrengarten und Orangerie, in: Ausst.-Kat. Darmstadt 1980, S. 114–115.

Wortley Montagu ³1980:
Mary Wortley Montagu, The complete letters, hg. von Robert Halsband, Bd. 1: 1708–1720, Oxford ³1980.

Wurm 1984:
Heinrich Wurm, Baldassare Peruzzi. Architekturzeichnungen, Tafelband, Tübingen 1984.

Y

Ybl 1926:
Erwin von Ybl, Das Schloß des Prinzen Eugen von Savoyen in Ráckeve, in: WrJbKg, 4 (1926), S. 111–132.

Z

Zacharias 1960:
Thomas Zacharias, Joseph Emanuel Fischer von Erlach. Mit einer Einleitung von Hans Sedlmayr, Wien/München 1960.

Zagermann 1978:
Helmut Zagermann, Studien zur Ikonologie des barocken Treppenhauses in Deutschland und Österreich, Nürnberg 1978.

Záloha/Slavko o. J.:
Jiří Záloha/Pavel Slavko, Český Krumlov. Stadt- und Schloßführer, hg. von der Firma UNIOS CB GmbH, České Budějovice o. J.

Zanotti 1739:
Giampietro Zanotti, Storia dell'Accademia clementina di Bologna aggregata all'istituto delle scienze e dell'arti, 2 Bde., Bologna 1739.

Zedler 1732–54, Bd. 1–64, Supplementbd. 1–4:
Johann Heinrich Zedler, Grosses vollständiges Universal-Lexikon, 64 Bde., 4 Supplementbde., Halle/Leipzig 1732–54 (Nachdruck Graz 1961).

Zeithammer 1964:
Eva Zeithammer, Zwei Bronzegruppen des Prinzen Eugen, in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie, 8 (1964), S. 34–41.

Zirnbauer 1968:
Heinz Zirnbauer, Johann Adam Delsenbach, in: Fränkische Lebensbilder. Neue Folge der Lebensläufe aus Franken, 2, Würzburg 1968, S. 290–332.

Zykan 1950:
Josef Zykan, Das Goldkabinett des Prinzen Eugen, in: Wiener Universitätszeitung, hg. vom akademischen Senat, 2 (1950), S. 1–2.

Abkürzungsverzeichnis

Abb. = Abbildung(en)
Anm. = Anmerkung
Ausst.-Kat. = Ausstellungskatalog
KA = Kriegsarchiv
AVA = Allgemeines Verwaltungsarchiv
Bd./Bde. = Band/Bände
Best.-Kat. = Bestandskatalog
Dass./Ders./Dies. = Dasselbe/Derselbe/Dieselbe
Ebd. = bezieht sich auf die unmittelbar vorangehende Literaturangabe
Fig. = Figur
fol. = Folio
GNM = Germanisches Nationalmuseum
KHM = Kunsthistorisches Museum
HHStA = Haus-, Hof- und Staatsarchiv
Maschr. = Maschinschriftlich
ÖZKD = Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege
QBF = Quellen zur Geschichte des Barocks in Franken (siehe Literaturverzeichnis)
S. = Seite
SäHStA = Sächsisches Hauptstaatsarchiv
Sp. = Spalte
Taf. = Tafel
Vgl. = Vergleiche
WLB = Württembergische Landesbibliothek
WrJbKg = Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte
WStLA = Wiener Stadt- und Landesarchiv
WStLB = Wiener Stadt- und Landesbibliothek

Abbildungsnachweis

Stuttgart, WLB: 1, 4, 27–28, 43, 62–63, 65–66, 69, 73–74, 76, 78, 82, 90, 93, 95–96, 107, 117, 120–122, 127 (verändert), 147–149, 151–154, 163–164, 179, Taf. 9; Wien, KHM: 2, 58, 105; Autorin: (graphische Ausarbeitung Daniela Weresch, Stuttgart: 3, 17, 19, 47, 61, 67, 80), 29, 35, 37, 91, 94, 104, 124, (Archiv: 77); Wien, BDA: 5, 9, 11, 21–23, 49–50, 52, 59, 111–112, 129, 133, 137; Tietze 1915: 6; Hellmut Lorenz, Wien: 7; Giovanni Battista Falda/Alessandro Specchi, Palazzi di Roma nel 600, Rom 1989: 8, 75; Karl Pani, Wien: 10, 13, 15, 36, 38, 64, 89, 101, 103, 110, 146, Taf. 1–3, 8, 11–12; Eisler 1919: 12, 68, 79; Wien, Bildarchiv der ÖNB: 14, 32–33, 46, 57, 174; Wien, WStLA: 16, 60; Graf 1997: 18; Figel 1972: 20; Wien, Historisches Museum der Stadt Wien: 24–26, 41; Paris, École nationale supérieure des beaux-arts: 30; Paris, Archives nationales: 31; Wien, WStLB: 34, 45, 97–99, 140–142; Paris, Mobilier national: 39, 56; Landesmedienzentrum Baden-Württemberg: 40, 131; Sefrioui o. J.: 42; Jessen 1892: 44; Kraft 1947: 48; Turin, Soprintendenza dei Beni Artistici e Storici del Piemonte: 51, 53–55, Taf. 5; Český Krumlov, Zweigstelle des staatlichen Gebietsarchives Třeboň, Schwarzenbergische Bauverwaltung: 70–72, Taf. 7; Nürnberg, GNM: 81, 166; Kleiner 1969: 83, 84 (verändert), 85–87, 92, 100, 102, 109, 126, 132, 135, 139, 168, 170–172, 176–178, 181–183, 185; Matthias Cremer, Wien: 88; Dresden, Landesamt für Denkmalpflege: 106, 108; Ausst.-Kat. Berlin 1999: 113; Budapest Denkmalamt: 115; Grimschitz 1959: 114 (verändert); Lassi/Pisacreta/Roani Villani 1991: 116; Paris, Bibliothèque nationale de France: 118–119, 128; Sylvia Saudan-Skira/Michel Saudan, Orangerien, Paläste aus Glas vom 17. bis zum 19. Jahrhundert, Köln 1998: 123; Schilkow 1970: 125; Österreichische Galerie Belvedere: 130, 143, 144–145, 162, 169, 173–174, 180, Taf. 10–11, 13–17; Wien, Albertina: 134, 159; Staatsgalerie Stuttgart: 136, 138; Coope 1972: 150; Azzi Visentini 1997: 155–156; Staatliche Museen Berlin, Kunstbibliothek: 157; Edinburgh, National Gallery of Scotland: 158; Wien, Akademie der Schönen Künste: 160–161, 184; Stift Göttweig: 165, Taf. 6; Tietze 1907: 167; Wolfgang Kraus, Wien (mit freundlicher Genehmigung der Theresianischen Akademie): 175; Paris, Réunion des musées nationaux: Taf. 4.

Personenregister

Ortsregister

Zum Thema erschienen bei Böhlau:

Österreichische Gesellschaft für Historische Gärten (Hg.)
Historische Gärten in Österreich
Vergessene Gesamtkunstwerke
Konzeption und Redaktion: Géza Hajós
1993. 320 Seiten, 100 SW-Abb. u. 200 Farbtafeln.
25 x 23,5 cm. Geb.
ISBN 3-205-98095-6

Diese Publikation ist der erste Versuch in Österreich, über ein vielfach zu Tode verurteiltes kulturelles Erbe systematisch zu berichten. Während im Westen und Osten Europas die historischen Garten- und Parkanlagen seit etwa fünfzehn Jahren gehegt und gepflegt werden, ist es hierzulande noch immer nicht gelungen, für sie mehr Verständnis, geschweige mehr Geld zur Rettung und Erhaltung aufzubringen. Während in England, Frankreich oder in Deutschland historische Gärten zu den „Perlen" der Kulturlandschaft zählen, betrachtet man sie in Österreich vielfach als Bauhoffnungsgebiet, bestenfalls als „Umgebung" der wichtigsten Bauwerke.

Auch ein unhistorisches Naturverständnis bewirkt in diesem Zusammenhang viel Schlimmes: Gärten und Parks einer wohlgemeinten Ökologie, d. h. Verwilderung preiszugeben, bedeutet nicht nur ihr Ende, sondern auch die Vernichtung der Geschichte der Ökologie, die sich in diesen Anlagen entwickelt hat.

Das vorliegende Buch wurde von Univ.-Doz. Dr. Géza Hajós konzipiert und von 20 Autorinnen und Autoren verfaßt, die mit den hier behandelten 59 Anlagen aus dem gesamten Bundesgebiet nicht nur als Fachleute, sondern auch als Liebhaber verbunden sind. Die reichliche Illustrierung des Themas mit etwa 200 Farbtafeln und 100 Schwarzweißabbildungen sollte dazu beitragen, dem Leser die zeitliche Perspektive, die räumliche Struktur und den sinnlichen Reichtum der historischen Gärten und Parks in Österreich verständlich und erlebbar zu machen. Die Auswahl beschränkt sich auf die wichtigsten und beispielhaften Werke – neben diesen gibt es aber noch Hunderte alte Gärten, die derzeit als kulturelle Schöpfungen bzw. Kunstwerke nicht beachtet sind …

Géza Hajós
Romantische Gärten der Aufklärung
Englische Landschaftskultur des 18. Jahrhunderts in und um Wien
Fotos von Elfriede Mejchar
1989. 270 Seiten, 36 farb. Tafeln, 93 SW-Abb. 21 x 24 cm. Geb.
ISBN 3-205-05161-0

Landschaftsgestaltung als Spiegel des Bewußtseinswandels in einer Gesellschaft: Auch im Wien des 18. Jahrhunderts wird die Gartenkultur zum

Ausdruck neuer Denkweisen. Der die Natur idealisierende, malerische Garten, bei dem die formende Hand nicht mehr zu erkennen sein sollte, trat an die Stelle der geometrisch-starren Formen des Barockgartens. Mittel der Gestaltung waren die Schaffung von Räumen durch Baumgruppen, lockere „shrubberies“ und weiträumige Rasenflächen. Durch die gestaltenden Eingriffe in die Landschaft über den Garten hinaus und durch Alleen, Blickpunkte, Ausholzungen sowie künstliche Ruinen wurde die Grenze zwischen Garten und freier Landschaft verwischt. Reich illustriert dokumentiert dieses Buch die Entstehung der englischen Gärten in und um Wien - etwa des Laxenburger Parks, des Schönauer Parks, des Flußlandschaftsparks bei Schloß Bruck an der Leitha oder des Waldparks Ernstbrunn - und die Anfänge eines Naturbewußtseins, dessen volle Bedeutung erst in der Gegenwart sichtbar wurde.

Beatrix Hajós
Schönbrunner Statuen
1773 bis 1780. Ein neues Rom in Wien

2004. 188 Seiten. 20 SW- u. 120 Farb-Abb.
23,5 x 14 cm. Broschur.
ISBN 3-205-77228-8

Nach dem Austausch der Heckenwände im Großen Parterre von Schönbrunn im November 2003 sind die oft kaum mehr sichtbaren großen Marmorfiguren wieder in voller Pracht in Erscheinung getreten. Auf Wunsch von Kaiserin Maria Theresia wurden die 42 Statuen mythologischen Inhalts vom Bildhauer W. Beyer geschaffen und damit die Ausstattung des Schönbrunner Gartens vollendet.

Erzählt wird die Geschichte der Statuen und deren Bedeutung; alle 42 Statuen im Großen Parterre, in den Meidlinger und Hietzinger Bosketten, auf dem Neptunbrunnen, bei den Najadenbrunnen, bei der Römischen Ruine, im Brunnenhaus, auf dem Obeliskenbrunnen und auf der Gloriette werden in attraktiven Fotos und Detailaufnahmen dokumentiert.

Elisabeth Hassmann
Von Katterburg zu Schönbrunn
Die Geschichte Schönbrunns bis Kaiser Leopold I.

2004. 662 Seiten, 156 SW- u. 24 Farb-Abb.
24 x 17 cm. Geb.
ISBN 3-205-77215-6

Überraschende Bodenfunde im Bereich des Hauptbaues von Schloß Schönbrunn waren der Anlaß, erstmals die Geschichte dieser Schloßanlage vor ihrem Ausbau durch Johann Bernhard Fischer von Erlach Ende des 17. Jahrhunderts systematisch zu erforschen. Anhand zahlreicher bislang unbekannter Archivalien kann die Entwicklung Katterburgs, wie das Anwesen ursprünglich hieß, bis ins 12. Jahrhundert zurückverfolgt werden. Baugeschichte, Besitzgeschichte sowie Nutzungsgeschichte werden erfaßt und Vergleiche zu anderen kaiserlichen Bauten hergestellt. Die

Quellenauswertung erbrachte auch ein neues Verständnis des Schloßbaues Fischers von Erlach, den Kaiser Leopold I. nicht nur als Jagdschloß für seinen Sohn Joseph bestimmt hat, sondern anschließend auch für sich selbst als Sommerresidenz, womit sich einige Rätsel, die das „UNESCO-Weltkulturerbe“ Schönbrunn der Forschung stellte, klären.

Eva Berger
Historische Gärten Österreichs
Band 1: Niederösterreich, Burgenland
2002. 747 Seiten, 660 SW-Abb. 24 x 17 cm. Geb.
ISBN 3-205-99305-5

Die erstmalige, auf drei Bände konzipierte Bestandsaufnahme der historischen Gärten und Parks Österreichs stellt im ersten Band die Gartenanlagen Niederösterreichs und des Burgenlandes vor. Dieser zahlreiche und großteils unbekannte Gartenbestand wurde für die Veröffentlichung in typologischen Gruppen erschlossen: u. a. Gärten und Parks zu kirchlichen Wohnbauten (z. B. Klostergärten), zu weltlichen Bauten (z. B. Schloßgärten), Gärten im Bereich von öffentlichen Bauten (z. B. Botanische Gärten, Lehrgärten), Gärten und Parks zu Siedlungen, Ein- und Mehrfamilienhäusern, im Bereich von Sport, Erholung und Freizeit, wie etwa Vergnügungsparks, Stadtparks, Kurparks und sonstige Grünanlagen und Begrünungen. Mit der Ausarbeitung der Ergebnisse der Erfassung, mit der Bearbeitung der Primär- und Sekundärliteratur, historischer Karten, Pläne, Ansichten und sonstiger Quellen kann somit die erste Dokumentation des vorhandenen Bestandes an historischen Gärten und Parks in Österreich vorgewiesen werden. Diese flächendeckende Übersicht macht den reichen Bestand an historischer Gartensubstanz bekannt, stellt erste Grundlagen für die weitere wissenschaftliche Beschäftigung mit der österreichischen Gartenkunst und Gartenkultur zur Verfügung und bietet erste Informationen für Maßnahmen zur Sicherung und Erhaltung dieses wichtigen kulturellen Erbes.

Eva Berger
Historische Gärten Österreichs
Band 2: Oberösterreich, Salzburg, Vorarlberg, Kärnten, Steiermark und Tirol
2003. 751 Seiten, 800 SW-Abb. 24 x 17 cm. Geb.
ISBN 3-205-99352-7
Im zweiten Band der Bestandsaufnahme der historischen Gärten und Parks Österreichs werden die Gartenanlagen in Oberösterreich, Salzburg, Vorarlberg, Kärnten, Steiermark und Tirol vorgestellt. Die flächendeckende Übersicht macht den reichen Bestand an historischer Gartensubstanz bekannt, stellt erste Grundlagen für die weitere wissenschaftliche Beschäftigung mit der österreichischen Gartenkunst und Gartenkultur zur Verfügung und bietet erste Informationen für Maßnahmen zur Sicherung und Erhaltung dieses wichtigen kulturellen Erbes.

Eva Berger
Historische Gärten Österreichs
Band 3: Wien

2004. 569 Seiten, 411 SW-Abb. 24 x 17 cm. Geb.

ISBN 3-205-99353-5

Im Band 3 der Bestandsaufnahme der historischen Gärten und Parks Österreichs werden die Gartenanlagen in Wien vorgestellt.

Franz Prost
Der Natur und Kunst gewidmet
Der Esterházysche Schloßpark in Eisenstadt

2. verbesserte und ergänzte Auflage, hg. von Elmar Csaplovics und Edith Leisch-Prost.

2004. Ca. 412 Seiten + 104 Farbtaf., 134 SW-Abb. 28 x 22,5 cm. Geb.

ISBN 3-205-99211-3

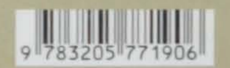
- Erste Monographie über den schönsten Landschaftsgarten Österreichs
- Geschichte des Eisenstädter Parks vom Mittelalter bis in die Gegenwart

Der Eisenstädter Park, geschaffen vom ungarischen Magnatengeschlecht der Esterházys, war einer der große Landschaftsgärten des alten Österreich aus der Zeit um 1800. Wußten Sie, daß in diesem Park die erste Dampfmaschine nach dem Watt'schen Patent in den Österreichischen Erblanden in Betrieb war? Wußten Sie, daß die Gewächshäuser in der Orangerie zu den größten Europas zählten und die darin gepflegte Sammlung des Fürsten Nikolaus II. Esterházy neben den kaiserlichen Sammlungen in Schönbrunn am Beginn des 19. Jahrhunderts die umfangreichste des österreichischen Kaiserreiches war? Wußten Sie, daß dieser Park am Beginn des 19. Jahrhunderts neben Eisgrub (heute Lednice/Mähren) und Bruck/Leitha der bedeutendste Landschaftsgarten im damaligen Österreich war? Lesen Sie, was renommierte in- und ausländische Gartenfachleute über diesen Park zu berichten haben. Verfolgen Sie seine abwechslungsreiche Geschichte vom Beginn im ausgehenden Mittelalter über alle Stilepochen der europäischen Gartengeschichte. Lassen Sie sich zu einem Spaziergang entlang der sich schlängelnden Wege verführen, der Sie an romantischen Teichen vorbei führt, in deren Wasser sich Bäume, Felsen, Tempel und andere Gebäude spiegeln. Schlendern Sie vorbei an wunderbaren An- und Aussichten über Wiesen und schattige Gehölzgruppen. Betrachten Sie die Vielfalt der Pflanzenwelt von seltenen ausländischen Bäumen und Sträuchern bis zu vielfach bedrohten heimischen Pflanzen, denen der Park vielfach Refugium und Rückzugsgebiet ist. Steigen Sie langsam empor zum Obelisken und genießen Sie eine wunderbare Fernsicht in die pannonische Landschaft des Burgenlandes.

Erhältlich in Ihrer Buchhandlung!

Ulrike Seeger
studierte Kunstgeschichte und Romanistik an den Universitäten Stuttgart, Florenz und Erlangen. Sie ist Privatdozentin des Instituts für Kunstgeschichte der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg und derzeit im Referat Staatliche Schlösser und Gärten der Oberfinanzdirektion Stuttgart tätig. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die Architektur des Mittelalters von der Romanik bis zur Spätgotik sowie die Residenzkultur des europäischen Barock.

Die beiden Wiener Bauten des Prinzen Eugen von Savoyen, das Stadtpalais in der Himmelpfortgasse und die Vorstadtanlage Belvedere, wurden bislang, ungeachtet des gemeinsamen Auftraggebers, nicht als Einheit behandelt, stammen sie doch von zwei verschiedenen prominenten Barock-Architekten, Johann Bernhard Fischer von Erlach und Johann Lukas von Hildebrandt. Ausgangspunkt der gemeinsamen Betrachtung im vorliegenden Werk ist die Frage nach der von Prinz Eugen intendierten Selbstdarstellung. Dazu hat die Autorin anhand der gut erhaltenen Anlagen selbst und von Stichen Salomon Kleiners, die die Innenausstattung dokumentieren, die Raumfolgen, die Ausstattung der Räume und den konzeptionellen Zusammenhang von Wohngebäuden und Garten gleichberechtigt mit der Architektur untersucht und so die Bau- und Ausstattungsgeschichte der beiden Anlagen erhellt. Daraus ergibt sich u. a., dass sich Prinz Eugen zwar den Wiener Gegebenheiten und Traditionen einordnete, dabei aber nicht auf die ihm aus seiner Pariser Jugendzeit vertrauten französischen Wohn- und Ausstattungserrungenschaften verzichtete.



ISBN 3-205-77190-7
http://www.boehlau.at
http://www.boehlau.de